

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

‘KAPALI YAPIT’ OLARAK RESİM
20. YÜZYILDA GÖRSEL SANATLARDAKİ MİNİMALİST YAKLAŞIMA
ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20096123 Erhan ÖZİŞİKLİ

Danışman:

Prof. Gülçin ÖZDEMİR

İSTANBUL – 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

'KAPALI YAPIT' OLARAK RESİM
20. YÜZYILDA GÖRSEL SANATLARDAKİ MİNİMALİST YAKLAŞIMA
ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20096123 Erhan ÖZİŞIKLI

Danışman:

Prof. Gülçin ÖZDEMİR

İSTANBUL – 2019

Erhan ÖZİŞIKLI tarafından hazırlanan “KAPALI YAPIT OLARAK RESİM” 20. YY. BATI SANATINDAKİ MİNİMALİST YAKLAŞIMA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 20/06/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Gülçin ÖZDEMİR (Danışman – T.İ.K)



Jüri Üyesi : Doç. Özlem ÖZKAN (T.İ.K)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN (TİK)



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Benal DİKMEN (Yeni Yüzyıl Üni.)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Medine IRAK (İstanbul Aydın Üniv.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

ÖNSÖZII
ÖZETIII
SUMMARY IV
RESİMLER LİSTESİV
1. GİRİŞ1
2. TEMSİLİN SONU ‘Kare Şekli, Amip Silueti’2
3. AMERİKAN ‘SOYUT’U24
3.1. Barnett Newman - Yüce ve Bütünlük29
3.2. Mark Rothko - Trajedi ve Birlik34
3.3. Ad Reinhardt - Disiplin ve Mutlak51
4. MİNİMALİZM - Düzlük ve Nesne63
5. BAŞKA BİR SOYUTLAMA83
6. SONUÇ101
7. KAYNAKLAR102
8. ÖZGEÇMİŞ104

ÖNSÖZ

Üniversite sınavına hazırlandığım yıl yaptığım bir resmi hatırlıyorum. Yaklaşık bir metre boyunda siyah bir tuvale boyanmış, resmin her iki kenarını en üstten en alta kadar kateden hafif eğik iki dikey beyaz şerit ve tuvalin tam ortasında da beyaz bir daire. Sanırım ciddi anlamda yaptığım ilk resim buydu. Sonrasında New York'ta bir sergide Ad Reinhardt'ın 'siyah resimler'inden birkaç örnek görüp resimsel espas bakımından ne kadar derin olduklarını farkedince çok hayret ettiğimi hatırlıyorum. Kitaplarda hiç de öyle görünmüyorlardı. Bir de Mark Rothko var tabii. Kendi yerleştirdiği bir serginin fotoğrafına rastlamıştım bir kitapta. Resimleri zeminle aynı hizaya koymuş, dahası içlerinden birini sergi mekanının girişini kısmen kapatacak şekilde duvardan taşırarak asmıştı. Garipsemiş ve nedenini anlayamamıştım. Bunlar gibi şaşkınlıklarımı, meraklarımı gidermek için yaptım bu çalışmayı.

Değerli danışmanım Prof. Gülçin Özdemir'e teşekkür ederim.

Melek ACAROL'a

Mayıs 2019

Erhan ÖZİŞIKLI

ÖZET

Bu eser metni çalışması 20. yüzyıl görsel sanatlarında minimalist (indirgemeci) tavrın oynadığı rolü farklı sanatçıların söylemlerini ve pratiklerini karşılaştırarak açıklamayı amaçlar. İkinci bölümde ilk ‘soyut’ resimleri yaptığı düşünülen sanatçıların eserleri ve ilk modernist soyutlama teorileri ele alınmıştır. Üçüncü bölüm Amerika’da soyut sanatın seyrini Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt odağında inceleyip, bu sanatçıların ortak ve farklı yanlarını ortaya koyar. Dördüncü bölümde bir akım olarak Minimalizm’in kuramı ve yapıtları yine bazı Amerikalı sanatçılar özelinde araştırılıp Minimalizm ile o dönemki Avrupa sanatının arasındaki farka değinilmiştir. Beşinci bölümde ise Minimalizm, Gilles Deleuze’ün düşüncesindeki soyutlama kavramı bağlamında tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Minimalizm, soyut resim, soyutlama, Mark Rothko, Ad Reinhardt

SUMMARY

This study aims to explain the role played by the minimalist (reductionist) attitude in the 20th century visual arts by comparing the discourses and practices of different artists. In the first chapter, the works of the artists who were thought to have made the first abstract paintings and the first modernist abstraction theories were discussed. The second section examines the course of abstract art in America by Barnett Newman, Mark Rothko and Ad Reinhardt, focusing on the common and different aspects of these artists. In the third chapter, the theory and works of Minimalism as a current were investigated in terms of some American artists and the difference between Minimalism and the European art of that period was mentioned. In the fourth chapter, Minimalism is discussed in the context of abstraction in Gilles Deleuze's thought.

Key words: Minimalism, abstract painting, abstraction, Mark Rothko, Ad Reinhardt

RESIMLER LİSTESİ

1. Endell, August, 1871-1925. (1895-97). Munich: Studio Elvira: Ext.: Facade. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822003427554 (14.05.2019)

2. Hilma af Klint, De tio största, nr 3, Ynglingaåldern, grupp IV, 1907 © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Photo: Albin Dahlström/Moderna Museet <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2/about-the-artist/> (14.05.2019)

3. El Lissitzky, Abstrakt Kabinett, 1927 <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/> (14.05.2019)

4. Alexander Vasilyevich Shevchenko, Circus Rider, oil on canvas, 99x113,5cm, 1913 https://arthive.com/artists/1208~Alexander_Vasilyevich_Shevchenko/works (14.05.2019)

5. 'Kyoto', issued by the Kyoto Exhibitors' Association to the Japan-British Exhibition, [Kyoto], 1910. <http://collectionsblog.aaschool.ac.uk/aa-library-japan-british-exhibition-white-city-1910/> (14.05.2019)

6. Jean (Hans) Arp, French, born Germany (Alsace). 1886-1966. (1917). Enak's Tears (Terrestrial Forms). [Sculpture]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AMOMA_10312311044 (14.05.2019)

7. Theo van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper), Dutch, 1883-1931. (c. 1918). Composition VIII (The Cow). [Painting]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AMOMA_10312310529 (14.05.2019)

8. Piet Mondrian. (1921). Lozenge Composition with Yellow, Black, Blue, Red, and Gray. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AWSS35953_35953_41726361 (14.05.2019)

9. Kazimir Malevich, Russian, born Ukraine. 1878-1935. (1915 (dated on reverse 1914)). Suprematist Composition: Airplane Flying. [Painting]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AMOMA_10312310057 (14.05.2019)

10. Dame Barbara Hepworth, Mother and Child 1934, Tate © Bowness
<https://www.tate.org.uk/art/artists/dame-barbara-hepworth-1274/who-is-barbara-hepworth> (14.05.2019)

11. Antoine Pevsner, French, 1886 - 1962. (1927-1928). The Dancer. [Sculpture]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AYALEARTIG_10312577318 (14.05.2019)

12. Ibram Lassaw, Kwannon, 1952
<https://www.moma.org/collection/works/81118> (14.05.2019)

13. Armory Show, 1913, Photograph 2
<https://celestialvenus.wordpress.com/2015/11/28/the-armory-show-of-1913/> (14.05.2019)

14. Gottlieb, Adolph, 1903-1974.. (1958.). Transfiguration #2, Transfiguration number two. [Oil paintings.]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/CARNEGIE_5200005 (14.05.2019)

15. Newman, Barnett, 1905-1970. (1948). Onement I. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822000945962 (14.05.2019)

16. Mark Rothko (American, 1903-1970). (1933/34). Bathers [or] Beach Scene {Untitled}. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AROTHSKO_10312336345 (15.05.2019)

17. Mark Rothko (American, 1903-1970). (1945). Untitled. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AROTHSKO_10310800291 (15.05.2019)

18. Mark Rothko (American, 1903-1970). (1961). Untitled [Orange, Dark Ruby, Brown on Maroon]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AROTHSKO_10310192997 (15.05.2019)

- 19.** Giorgione, Venetian. (1505/1510). The Adoration of the Shepherds. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ANGA_KRESSIG_10312335562 (15.05.2019)
- 20.** Michelangelo Buonarroti. (1524-1533). Biblioteca medicea laurenziana, view of the side wall of the vestibule. [architecture]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_1039931002 (15.05.2019)
- 21.** (Originally built in the 2nd century BC as a country villa outside the city walls; renovated around 60 BC and again in the 1st century AD; 2nd style decorations date from the renovations of 60 BC; damaged in the eruption of Vesuvius in 79 AD). Villa of the Mysteries, 2nd style architectural wall paintings. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ASITESPHOTOIG_10313409001 (15.05.2019)
- 22.** (Originally built in the 2nd century BC as a country villa outside the city walls; renovated around 60 BC and again in the 1st century AD; 2nd style decorations date from the renovations of 60 BC; damaged in the eruption of Vesuvius in 79 AD). Villa of the Mysteries. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ASITESPHOTOIG_10313402388 (15.05.2019)
- 23.** Ad Reinhardt, American, 1913-1967. (1963). Abstract Painting. [Painting]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AMOMA_10312309590 (15.05.2019)
- 24.** Tori Busshi, Japan: Asuka period. (623). Shaka Triad. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AIC_740027 (15.05.2019)
- 25.** Stella, Frank. (1959). Jill (Black Series). Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822001848454 (17.05.2019)
- 26.** Kenneth Noland. (1959). About 1959. [Paintings]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/LARRY_QUALLS_1039622671 (17.05.2019)
- 27.** Diller, Burgoyne, 1906-1965. (1943). First Theme.. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822000904365 (17.05.2019)

28. Robert Rauschenberg, American, 1925-2008. (c. 1952). Untitled (Asheville Citizen). [Painting]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AMOMA_10312310691 (17.05.2019)

29. Judd, Donald, 1928-1994. (1966). Untitled. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822003781521 (17.05.2019)

30. Flavin, Dan, 1933-. (1963). Pink Out of a Corner To Jasper Johns. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822000366433 (17.05.2019)

31. Carl Andre. (1967). 5 x 20 Altstadt Rectangle. [Sculpture]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AGUGGENHEIMIG_10313464109 (17.05.2019)

32. Robert Morris. (1967). Untitled, Exhibition: If we could imagine. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/AWSS35953_35953_40440101 (17.05.2019)

33. Sol LeWitt. (1966). Serial Project #1 (ABCD). [Sculpture and Installations]. Retrieved from https://library.artstor.org/asset/LARRY_QUALLS_1039762842 (17.05.2019)

34. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2003, bez üzerine akrilik, 168x105cm

35. Erhan Özışıklı, Yılanlı Oda, 2005, tuval üzerine yağlıboya, 105x88cm.

36. Erhan Özışıklı, *Gemide Çocuklar, Bebek*, 2012, tuval üzerine karışık teknik, 180x160 cm.

37. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 45x35cm.

38. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2016, tuval üzerine akrilik, 50x40cm.

39. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2019, tuval üzerine karışık teknik, 100x88cm.

40-45. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görüntümler.

1. GİRİŞ

Soyut sıfatı bir bakıma akıl karıştırıcı, hatta paradoksaldır. Şöyle ki ‘soyut’ diye adlandırdığımız bir resim, örneğin bir manzara veya portre tasvirinde var olan konuyu ve dolaylı zihinsel süreci içermez. İzleyici üzerinde çok daha duyuşsal, fiziksel ve doğrudan bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla ‘soyut’ dediğimiz resim aslında soyut değil somuttur. Figüratif resim ise içerdiği hikaye ve tasvir unsurlarıyla ‘soyut’ resimden daha soyuttur. ¹

Sıfat olarak değil de fiil olarak düşündüğümüzde ise ‘soyutlamak’ (İngilizce’de de aynı şekilde ‘to abstract’) sözcüğü, içinden çıkartmak veya uzaklaştırmak anlamlarına gelir. Soyutlama sözcüğünü isim olarak belli bir sanatsal çalışma için kullandığımızda ise aynı paradoks tekrarlanır. Soyutlama yöntemiyle elde edilmiş biçim artık somut bir hal almıştır ve nihayetinde ortaya çıkan sanat nesnesi, artık, doğadan ve hikayeden koparılmışlığı ve arındırılmışlığı sayesinde, aynı zamanda hem bir soyutlama hem de bir somutlama işlevi yüklenir.

‘Soyut’ terimiyle ilgili bir diğer sorun da çok kapsayıcı olmasıdır. Bir yandan, nesnelere betimlemeyi reddetmekten başka hiçbir ortak yanı bulunmayan birbirinden farklı sanatçıları ve dönemleri kapsar. Diğer yandan çok da dışlayıcıdır, yapıtı, tasvirler dünyasından bütünüyle yalıtılmış, geometrik veya biomorfik vs. bir benzerlikler dünyasının içerisinde tasavvur eder. ²

Tüm bu karışıklıklara rağmen bu çalışmada ‘soyut’ terimini ben alışılmış anlamıyla kullanmaya devam edeceğim. Yani tasvir unsurunu içermeyen, non-figüratif anlamındaki ‘soyut’ olarak.

¹ Ed. Charles HARRISON, Paul WOOD, **Sanat ve Kuram 1900-2000**, Çev. Sabri Gürses, 416.

² Briony FER, **On Abstract Art**, 5.

2. TEMSİLİN SONU

‘Kare Şekli, Amip Silueti’

19. yüzyıl sonlarında çok sayıda sanatçı münferit olarak konusuz bir sanatın hayalini kuruyordu. Örneğin, 1890 civarında, Münih’li bir Jugendstil heykeltıraşı ve mimarı olan August Endell yeni bir sanat tahayyül etti:

“İnsan ruhunu, bilinen hiçbir şeye benzemeyen, hiçbir şeyi temsil etmeyen ve hiçbir şeyi sembolize etmeyen biçimler yoluyla harekete geçiren bir sanat; tıpkı özgürce yaratılmış notalarla işleyen müzik gibi, sadece özgürce yaratılmış formlarla işleyen bir sanat.”³



Resim 1. August Endell, Stüdyo Elvira Dış Cephe, Münih, 1895-97.

³ George RICKEY, **Constructivism**, 9.

Soyut resmin öncüsü olarak birçok yerde karşımıza çıkan Malevich'ten önce de bu tür resimler yapılmaya başlanmıştı. Örneğin Paris'te Kupka ve Robert Delaunay, Münih'te Kandinsky veya 1986'ya kadar bilinmeyen bir sanatçı olan İsveçli Hilma af Klint, bunların hepsi Malevich'ten önce soyut resimler üretmişlerdi.⁴



Resim 2. Hilma af Klint, De tio största, nr 3, Ynglingaåldern, grupp IV, 1907.

Soyut sanatın müzeler nezdinde kabul görmesi ise 1926 yılında El Lissitzky'nin, Hannover Müzesi için Abstrakt Kabinett'i tasarlamasıyla başlar. Hannover Müzesi'nin ilerici direktörü Alexander Dörner tarafından sipariş edilen bu çalışma, Mondrian ve Malevich gibi farklı ülkelerden sanatçıların işlerini bu şekilde birleştiren ilk soyut müze enstalasyonudur.⁵

⁴ Bkz. (2), FER, 7.

⁵ A.g.e., 1.



Resim 3. El Lissitzky, Abstrakt Kabinett, 1927.

Amerikalı sanat tarihçi ve Museum of Modern Art New York'un ilk yöneticisi olan Alfred Barr, 20. yüzyılın ilk yarısında, konuyu aşırı basitleştirme riskini de hesaba katarak, soyut sanatı tarihsel olarak başlıca iki ana akıma ayırmıştır. Söz konusu her iki akım da Empresyonizm'den doğmuştur.

İlki ve Barr'ın daha fazla önemseydiği akım, Cezanne ve Seurat'nın söylemlerinden ve pratiklerinden kaynaklanır, Kübizm içerisinde kendine bir alan bulur ve ardından I. Dünya Savaşı yılları Rusya ve Hollanda'sında gelişerek çeşitli geometrik ve konstrüktivist hareketlerle tüm dünyaya yayılır. Soyut sanatın bu kolu, kendisini düz çizgilerle ifade eder ve sadeliği ve mantıklı hesaplamaya dayanması açısından entelektüel, yapısal, geometrik ve bir anlamda klasiktir.⁶

Soyut sanatın ikinci kolu ise kaynağını Gauguin'in ve çevresinin sanat ve kuramlarında bulur, Matisse'in fovizminden beslenir ve Kandinsky'nin I. Dünya Savaşı öncesi resimlerinde hayat bulur. Sonraki yıllarda da sürrealizmle bağlantılı soyut sanatçılar sayesinde yeniden güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Bu akım, ilkinin

⁶ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 416-418.

aksine, entelektüel olmaktan çok sezgisel ve duygusaldır, biçimler geometrik değil organiktir, yapısından çok dekoratif ve mistiktir, kendiliğinden ve akıldışı olanı yüceltmesi açısından ise klasik değil romantiktir. ⁷

Barr, kübist-geometrik olarak nitelediği ilk kolu Apollon, Pythagoras, Descartes ve Cezanne gibi isimlerle ilişkilendirirken, ekspresyonist-antigeometrik ikinci kolu ise Dionysos'la, Plotinus'la, Rousseau'yla ve Gauguin'le bağlantılandırır. Elbette bu iki akımın sık sık içiçe geçip tek bir kişide görülebileceğini kabul ederek. Bu iki eğilim en saf haliyle Malevich'in süprematist kompozisyonlarıyla Kandinsky'nin emprovizasyonlarında görülebilir. Geometrik kola örnek olabilecek diğer sanatçılar, Mondrian, Pevsner ve Gabo iken diğer hattı da Miro ve Arp gibi sanatçılar temsil eder. "Kare şekli amip silüetiyle karşı karşıya gelir." ⁸

Wilhelm Worringer'e göre ise evrim sürecinde sanat eserindeki değerli bir öge olmuş olmasına ve aslında belli ölçüde onunla pozitif özdeşlik taşımasına rağmen, doğal güzellik hiçbir şekilde sanat eserinin bir koşulu değildir. Sanat, özerk bir organizma olarak şeylerin görünürdeki yüzü olan doğayla herhangi bir bağlantıdan yoksundur. ⁹

Estetik deneyim, yakınlık ihtiyacıyla organik olanın peşindeyken, soyutlama ihtiyacı ise güzelliği organik olmayanda, yani soyut yasa ve zorunluluklarda bulur. Böylece Worringer yakınlık (empati) ve soyutlama kavramları arasında bir karşıtlık ilişkisi kurar. Yakınlığa meyleden estetik deneyim hazza dayanır ve bu haz izleyicinin dışarıdaki bir nesneyle kendisini yakınlığa sokmasına bağlıdır. Ona göre örneğin ilkel halkların sanatçı iradesi buna sahip oldukları ölçüde, ayrıca kültürel açıdan gelişmiş bazı Doğulu halkların sanatçı iradesi, bu soyut eğilimi sergiler. Yani soyutlama hevesi her sanatın başlangıcında yer alır ve yüksek kültür düzeyindeki bazı halklar açısından bu hakim eğilim olarak kalırken, buna karşın sözgelimi, Yunanlılarda ve diğer Garplı halklarda yavaş yavaş azalır, yerini yakınlık isteğine bırakır. Yakınlık isteğinin önkoşulu, insanla dış dünyanın fenomenleri

⁷ A.g.e., 416-418.

⁸ A.g.e., 416-418.

⁹ A.g.e., 88-92.

arasındaki mutlu, panteist bir güven ilişkisiyken, soyutlama ihtiyacı dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanır.¹⁰

Worringer bu iddiasını daha da ileri taşıyarak, soyutlama ihtiyacının temelinde insanın fiziksel açık mekan korkusunun yattığını öne sürer. Bu teoriye göre, insan iki ayağının üzerinde durduktan ve daha çok gözlerine bağımlı hale geldikten sonra bile hafif bir güvensizlik duygusunu içinde taşımaya devam etti. Evrimin ilerleyişinde yerleşme ve entelektüel dönüşümün etkisiyle kendisini bu geniş uzam korkusundan kurtardı, fakat Doğu'nun akılcı gelişmelere karşı koyan ve 'daha derin dünya sezgilerine sahip uygar halkları' entelektüel ustalığın tuzağına düşmeden dünyayı aynı eski kaybolmuşluk duygusuyla algılamaya ve 'varlığın göreceliğini' sezmeye devam edebildiler. Dış dünyanın akışından korkan ve bir tür dinginlik ihtiyacı duyan bu halklar, nesnelere doğal bağlarından koparıp ebedileştirerek, mutlak değerlerine yaklaştırma ve bu sayede görünümünden kaçıp bir sığınma noktası bulma yolunda ilerlediler. Buna göre, yaşamı en katı şekilde dışlayan, düzenli, 'yüksek soyutlama' üslubu, en ilkel kültürel düzeydeki halklarda mevcuttur hatta onlara özgüdür. Kant'ın teorisini de dahil ederek 'kendinde şey' içgüdüsünün en güçlü haliyle ilkel insanda görüldüğünü öne sürer Worringer. Günümüz insanının farkı, binlerce yıllık evrim süresince akılcı biliş sürecinden geçtikten sonra, 'kendinde şey' hissinin artık bir içgüdü değil bir bilinç ürünü olmasıdır. Artık 'dünya-resmi'nin karşısında ilkel insan kadar kayıp ve çaresiziz.¹¹

1913 yılında yazdığı "Neo-primitivizm" adlı kitabıyla özellikle Rusya'da son derece etkili olmuş avangard ressam ve sanat teorisyeni Aleksandr Shevchenko da benzer bir şekilde primitif dönemlere ilgi duyar. Onun bu ilgisi aynı zamanda Rusya'nın kentleşme ve endüstriyelleşme serüveniyle de yakından ilişkilidir. Artık gerçek anlamıyla fiziksel doğa diye bir şeyin olmadığını söyler. 'Fabrika-kent'lerdeki apartmanların, kaldırımların, caddelerin asfaltının unuttuğu bir anıdır artık doğa. Madem insan bir robot gibi belirli zamanlarda kalkmaya, yatmaya, yemek yemeye, çalışmaya alışmıştır; o halde bu mekanik duygu, düşünce tarzına, ruhsal yaşamına ve sanata da yansımalıdır. Nasıl ki su boruları, yapay ışıklar, telefon ve

¹⁰ A.g.e., 88-92.

¹¹ A.g.e., 88-92.

tramvay olmadan bir doğa var olmuyorsa; doğanın basit, fiziksel bir kopyası olan doğalcı resim de var olmamalıdır.¹²



Resim 4. Alexander Vasilyevich Shevchenko, Sirk Binicisi, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 113.5 cm, 1913.

Bu düşüncesiyle Shevchenko, eski Doğu uygarlıklarından, Lubok'un basit ve masum güzelliğinden, ikonlardan, tepsilerden, tabelalardan, kumaş motiflerinden, ilkel sanatın sadeliğinden ve üslupsal soyluluğundan etkilenecek şekilde sadece biçim ve renklerin basit bileşimlerinin uyumuna dayanan bir sanatı savundu.¹³

İngiliz sanat eleştirmeni Clive Bell'in yazdıklarında da 'ilkel sanat' vurgusu çok belirgindir. Ona göre ilkel sanat iyidir, çünkü betimleyici niteliklerden kurtulmuştur, bize bir temsil sunmaz. Sümer heykellerini, eski Mısır sanatını, arkaik Yunan'ı, Wei ve Tang dönemi Çin şaheserlerini ve 1910 yılında Shepherd's Bush

¹² A.g.e., 123-126.

¹³ A.g.e., 123-126.

sergisinde birkaç örneğini görme şansına eriştiği erken dönem Japon eserlerini, 6. yüzyıl Bizans'ını, Orta ve Güney Amerika sanatının beyazlar gelmeden önceki ihtişamını örnek verir ve hepsinin paylaştığı üç ortak nitelikten bahseder: temsilin yokluğu, teknik caka yokluğu, aşırı etkileyici biçim. ¹⁴



Resim 5. 'Kyoto', Shepherd's Bush sergisinde yer alan bir eser, 1910.

Yine de temsilin tümünden kötü olmadığını söyler:

“Gerçekçi bir biçim, tasarımın bir parçası olarak, bir soyut biçim kadar önemli olabilir. Ama eğer bir temsil biçiminin değeri varsa, biçim olarak vardır, temsil olarak değil... Fakat genellikle, temsil sanatçı için bir zayıflık göstergesidir.”¹⁵

Kendi ürettiklerini birer çizgi, düzlem, biçim ve renk yapısı olarak tanımlayan Hans Arp'ın söylemlerinde de aynı temsil karşıtlığına ve eski uygarlıkların primitif sanatına duyulan ilgiye rastlarız. Yunanlıların ürettiği yanıltıcı imgelerin ve Rönesans'ın yanıltıcı resminin insanın kendi türünü abartmasına,

¹⁴ A.g.e., 131-134.

¹⁵ A.g.e., 131-134.

bölünmeye ve uyumsuzluğa yol açtığını savunur. Anonimliğin yerini artık şöhret ve teknik marifet almıştır ve bilgelik kaybolmuştur. Halbuki bilgelik duyumsamaya dayanır; bir şeyin yüksek, büyük, geniş, keskin, düzgün, ağır, parlak, aydınlık veya renkli olup olmadığını hissetmektir bilgelik. Ve bu tür bir hissi doğrudan ve basitçe sergilemek yerine, onun yerini konu ve konudan türetilmiş binbir şey alırsa, o his bir sürü ıvır zıvır ve kişisel saçmalıklarla boğulur. ¹⁶



Resim 6. Jean (Hans) Arp, Enak'ın Gözyaşları, 1917.

Buna karşılık temsil taklittir, gösteridir, ip cambazlığıdır Arp'a göre. Sanat ise gerçekliktir ve paylaştığımız gerçeklik kendisini bütün tekilliklerin ötesinde ortaya koymalıdır: “ ‘Yeni Sanat’ eski kap kacaklar kadar, en eski şehir ve yasalar

¹⁶ A.g.e., 309.

kadar yenidir ve uzun zamandır Asya'nın, Amerika'nın ve Afrika'nın en eski halklarında ve daha da yakınlarda Gotik Çağ'da uygulanmıştır.”¹⁷

Arp'ın duyumsamaya atfettiği bilgelik, aslen bir edebiyat eleştirmeni ve romancı olan Viktor Shklovsky'nin metinlerinde ise 'yabancılaşma' kavramıyla karşımıza çıkar. Shklovsky'ye göre eylemlerimiz alışkanlık haline geldiğinde onları otomatik olarak yaparız ve başlangıçta nesnelere yönelttiğimiz dikkatimiz gitgide sönükleşir. Onları artık görmez, ilk özellikleriyle çabucak tanır ve paketlenmiş gibi yanımızdan geçip gidişlerini izleriz. Nesnelere, numara veya formül gibi yürürlüğe sokulmuş özellikleriyle verilir, bilince bile ulaşmazlar.

“Otomatikleştirme nesnelere, elbiseyi, mobilyayı, insanın eşini ve savaş korkusunu yiyip yutar. ... Ve sanat dediğimiz şey yaşam hissini geri getirmek, nesnelere hissettirmek, taşı taş yapmak için vardır.”¹⁸

Dolayısıyla sanatın amacı şeylerin algılanma sürecini uzatarak ve yeni biçimler üreterek zihni zorlamaktır; yöntemi ise nesnelere 'yabancılaştırılması'na dayanır. Bu 'yabancılaştırma', nesneyi bilmenin bir aracı olmak yerine, onun özel bir 'görüntüsü'nü ve algısını yaratır ve biçimin bulunduğu her yerde var olabilir.¹⁹

Söz konusu bu biçimciliğin yanısıra, dönemin yeni soyut resim anlayışına egemen olan kavramlardan diğer ikisi de sanatta 'saflık' ve sanatın 'insansızlaştırılması' meseleleridir.

Sanatta saflıktan ilk bahsedenlerden biri Guillaume Apollinaire olmuştur. Apollinaire, Kübizm'i kastederek, tümüyle yeni bir sanatın evrildiğini ve bu resmin saf bir resim olacağını iddia etmiştir, tıpkı müziğin saf edebiyat olması gibi. Üstelik kübist resimleri olumlarken, soyutlamanın halihazırda daha başlangıcında olduğunu sezmiş ve henüz olabileceği kadar soyut olmadığını da fark etmiştir.²⁰

Theo van Doesburg da belli bir derecede saflık vurgusu yaparken katı bir biçimciliği savunmaktaydı. Ne de olsa Modernist işin vazifesi kendi araçlarını

¹⁷ A.g.e., 309.

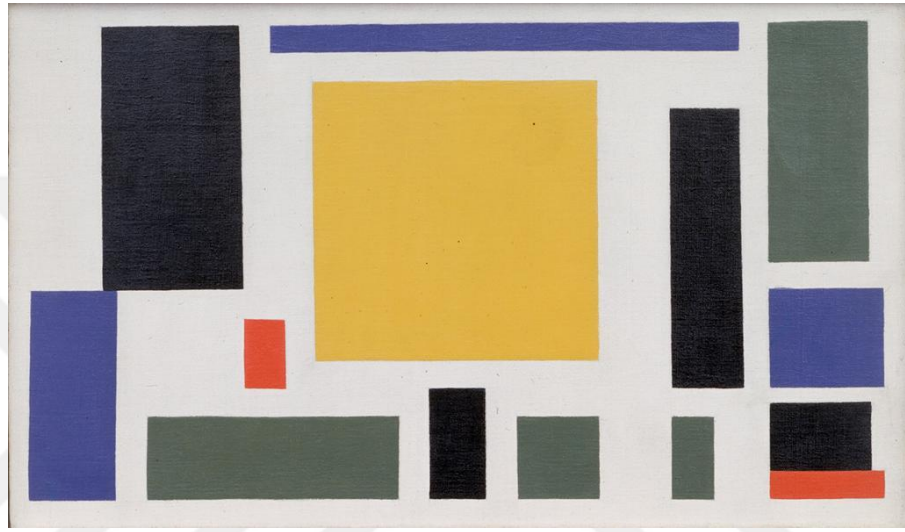
¹⁸ A.g.e., 310-314.

¹⁹ A.g.e., 310-314.

²⁰ A.g.e., 213-214.

(medyumlarını) keşfetmekti. Görsel sanatların önündeki tek seçeneğin biçim verici araçları yeniden değerlendirip arındırmak olduğunu söylüyor ve ekliyordu:

“Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar ... ressama has araçlar değildir. Ressamca araçlar şunlardır: renkler, biçimler, çizgiler ve düzlemler.”²¹



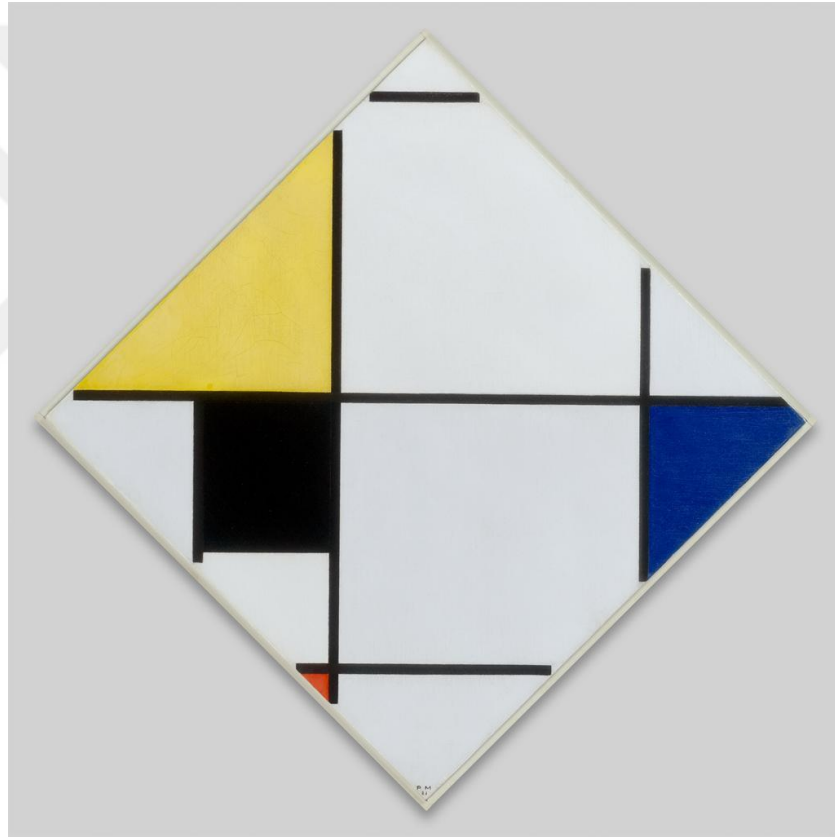
Resim 7. Theo van Doesburg, Kompozisyon VIII (İnek), 1918.

Resimdeki bir öğenin bir başkasını saf dışı bıraktığı bir çeşit yöntem geliştirmiş ve kompozisyonlarında bunu uygulamıştı. Buna göre, örneğin bir renk başka bir rengi veya renkli düzlemler renkli olmayanları iptal ediyor, bu şekilde konum, boyut, oran ve renk değişkenleriyle oynanarak, bütünsel bir uyum, sanatsal bir denge elde edilmeye çalışılıyordu. Hedef şuydu: biçimci bir uyum yaratmak. Böylelikle sanat yapıtı bağımsız, içinde her şeyin başka her şeyi dengelediği sanatsal açıdan canlı (plastik) bir organizma olacaktı.²² Theo van Doesburg'daki ve aslında genel olarak o dönemin ve hatta önceki dönemlerin Avrupa sanatındaki bu denge meselesi ileriki tarihlerde Amerikalı sanatçıların özellikle de Minimalistlerin söylemlerinde yer bulacak ve denge arayışındaki bu tür bir kompozisyona karşı çıkacaklardı. Sonraki bölümlerde buna değineceğim.

²¹ A.g.e., 314-317.

²² A.g.e., 314-317.

Aynı dönemde yaşamış başka bir Avrupalı sanatçı olan Piet Mondrian ise hedefini açıkça, ‘ilişkileri plastik olarak renk ve çizgi karışıklıkları aracılığıyla dile getirmek’ şeklinde ifade etmiş, soyutlamanın tek başına resimden doğalcı olanı çıkarmaya yetmeyeceğini savunmuştur. Ona göre, aynı zamanda çizgi ve rengin de doğadakinden başka bir şekilde kompoze edilmesi gerekiyordu. Ayrıca elbette resmin saf plastik olması şartı vardı ve bunu başarabilmenin yolu bireysel herhangi bir göndermesi olmayan saf plastik araçların kullanımından geçmekteydi.²³

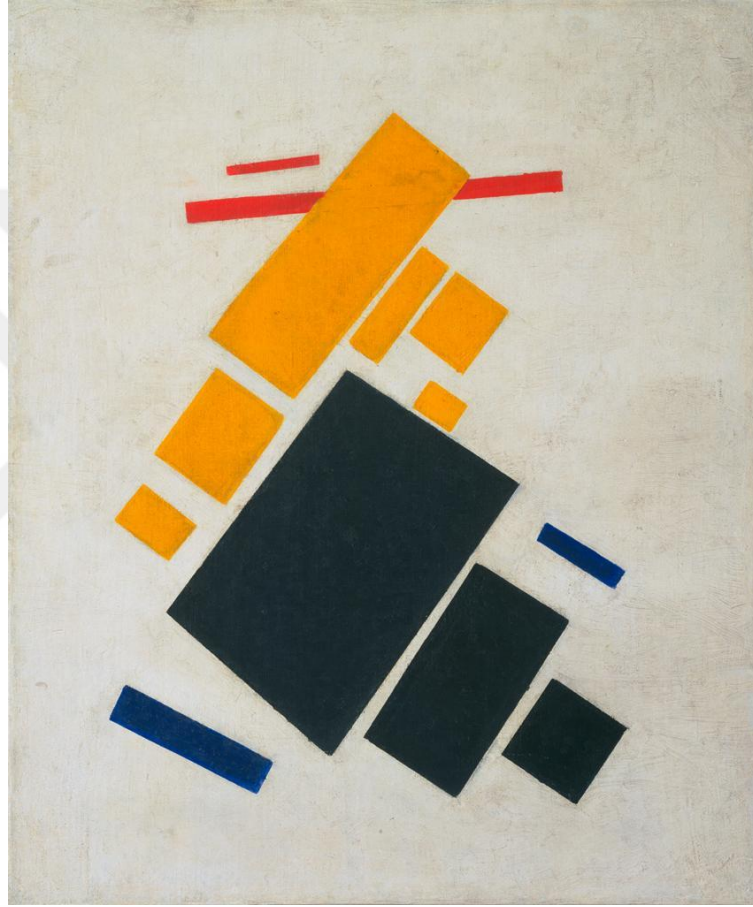


Resim 8. Piet Mondrian, Sarı, Siyah, Mavi, Kırmızı ve Gri Kompozisyon, 1921.

Malevich için de saflık konusu, sanatın başlıca meselelerinden biridir. O zamana dek süregelen sanat anlayışının, doğanın biçimlerini kopyalayıp izlediği gerekçesiyle tümenden yanlış olduğunu iddia eder. Sanatçının, resmindeki biçimleri doğadan koparabildiği ölçüde yaratıcı olabileceğini söyler. Doğadaki her şey gerçek

²³ A.g.e., 317-322.

biçim ve nesnelere olarak değil, yeni sanatsal biçimlere gebe maddi kütleler olarak görülmelidir. Renk ve doku konuyu anlatmaya yarayan araçlar değildir, her biri kendi içinde amaçtır. Saf ressam olmanın yolu konuyu ve nesnelere bir tarafa bırakmaktan geçmektedir.²⁴



Resim 9. Kazimir Malevich, Süprematist Kompozisyon: Uçak Uçuyor, 1915.

1913'ten itibaren kendi geliştirdiği soyut geometrik resim üslubuna verdiği 'Süprematizm' isminden bahsederken de ünlü siyah karelerini anar ve bir kare oluşturan düzlemi yeni renk gerçekçiliğinin atası olarak nitelendirir. Yaratılması gereken şey, saf renkten oluşan, rengin talep ettiklerine dayanan yeni çerçevelerdir.

²⁴ A.g.e., 199-209.

Ancak kafasındaki bu çerçeve öyle bir yapıdır ki, renk, içinde hem kolektif hem de bireysel olarak bağımsız bir şekilde varlığını sürdürebilecektir.²⁵

İspanyol filozof Jose Ortega y Gasset'in 'Sanatın İnsansızlaştırılması' adlı metninde açıkladığı fikirler de önceki örneklerle paralellikler gösteriyor. Örneğin, bir sanat yapıtında -bu ister tiyatro, isterse kitap ya da resim olsun- insani içeriklerle değil de saf estetik öğelerle karşılaşan insanın, bunun boyunu aştığını ve eserden ne anlam çıkartacağını bilemediğini anlatır. Oysa Gasset'e göre olması gereken karşılaşma tam da budur, çünkü eserdeki insani içerik gerçek sanatsal hazzın gerçekleşmesine engel olan bir unsurdur. "... bir sanat nesnesi ancak gerçek olmadığı ölçüde sanatsaldır."²⁶

Saf sanat konusunda da epey iyimserdir. Saf sanatın mümkün olup olmadığı konusunda belli bir takım şüpheleri olsa da sanatın saflaşmasına doğru bir eğilimin hakim hale gelmesi gerektiğine inanır. Bu eğilim, insanca olan romantik ve doğalcı üretimlerden vazgeçip yapıttaki insani içeriği mümkün olan en düşük seviyeye indirme çabasında kendini gösterir. Gasset'in tabiriyle, sanatı insansızlaştırma (diğer bir deyişle gayri-insani hale getirme) eğilimi, modern sanatsal üretimin en genel ve karakteristik özelliği idi.²⁷

Modern sanatçının primitif sanata duyduğu ilgiyi ise ilkel üretimlerin sanatsal niteliklerinden çok onların içtenliklerine ve gelenekten yoksun olmalarına bağlar. O dönemin bazı sanatçılarına yakıştırılan, kendi fildişi kulesinde yaşayan, halktan kopuk, kibirli sanatçı imajına da karşı çıkar ve saf sanat eğiliminin genellikle sanıldığı gibi kibir değil, sanat olmaktan başka hiçbir iddiası olmayan bir sanat sıfatıyla tam tersine alçakgönüllülük sergilediğini söyler ve benim de cevaplamaya muktedir olduğum şu harika soruyu sorar: "Bu saf sanat coşkusu sanattan bıkkınlık ve ondan nefret etmeyi gizleyen bir maske olabilir mi?"²⁸

Sanatın insansızlaştırılması veya daha açık bir ifadeyle sanat yapıtının insani unsurlardan arındırılması fikrinin 20. yüzyıldaki ilk savunucularından biri Piet

²⁵ A.g.e., 325-327.

²⁶ A.g.e., 357-365.

²⁷ A.g.e., 357-365.

²⁸ A.g.e., 357-365.

Mondrian olmuştur. Sanatın soyut olması gerektiğini ileri sürerken, şeylerin doğayla kurdukları ilişkileri temsil etmemesi için, maddenin doğallıktan çıkarılması gerektiğini söyler. Mondrian'a göre bunu yapmanın yolu ister resimde isterse üç boyutlu konstrüksiyonlarda olsun, temel renkleri en saf haliyle kullanmaktan geçer.²⁹

Bu düşünceye göre aslında bütün sanatlar belli ölçüde bir soyutlama gerçekleştirmiştir. Ama saf plastik sanat için, sadece biçimin dönüşümü yeterli değildir, maddenin de teknik yolla veya renk aracılığıyla nötr bir ifade elde edilinceye kadar dönüştürülmesi gerekir. Bu dönüşüm, sanatçının elinin tasfiyesine bağlıdır. Yani artık eski zanaatçı kimliğinden sıyrılıp, işi makinelere devretmek zorundadır sanatçı. Eserin olabildiğince nesnel olması amaçlandığı için sanatçının elinin de olabildiğince az görünür olması istenir, sanayinin ürettiği malzemelerin mekanikliğine ihtiyaç vardır.³⁰

Ayrıca mimari, resim ve heykelin birleşmesinden doğacak yeni bir plastik gerçeklik ihtimaline inanır Mondrian. Hatta figüratif işler yapmayan sanatçının önündeki tek çıkar yol bu gözükmeindedir. Her ne kadar Mondrian'ın ifadesiyle bu yol belki de uzak bir gelecekte sanatın sonunu getirecek olsa bile. Söz konusu yeni plastik gerçeklik, saf konstrüktif olma iddiasını taşıyan ve tam ve saf bir atmosfer yaratma amacıyla üretilmiş üç boyutlu işler olacaktır.³¹

İngiltere'nin 20. yüzyılda yetiştirdiği en önemli heykeltıraşlardan biri olan Barbara Hepworth de üç boyutlu işler konusunda Mondrian'la paralel düşünür. Çağdaş konstrüktif çalışmanın dramaya, korkuya ya da dinsel duyguya sahip olmamakla bir şey kaybetmeyeceğini söyler. Yapıtın temsil ettiği, insana, manzaraya ve konstrüktif düşüncelerin evrensel ilişkisine yönelik mutlak bir inançtır. Sanatçının bütün deneyimini ve vizyonunu, onun kalıcı düşünceler karşısındaki bütün duyarlılığını, bu düşüncelerin yaşamda gerçekleştirilmesine yönelik arzusunu ve geçici yıkım güçlerinin reddedilmesini ifade eden çağdaş konstrüktif çalışma, bu sayede izleyiciyi derin bir şekilde etkiler.³²

²⁹ A.g.e., 422-427.

³⁰ A.g.e., 422-427.

³¹ A.g.e., 422-427.

³² A.g.e., 428-431.



Resim 10. Barbara Hepworth, Mother and Child, 1934.

Daha önce bahsettiğim fildişi kule eleştirisine bu bağlamda Hepworth de cevap vermiştir. Bu üslubun sanatçıyı bir fildişi kuledeymiş gibi gösterdiği iddialarına karşı çıkar ve bu tür bir sanatın bir kaçma edebiyatı olduğunu da reddeder. Ona göre, bu konstrüksiyonlar, oran ve uzam içinde yalıtılmış bir hazzı amaçlamazlar, aksine olası bir yaşama yönelik duyulan inancı ifade ederler. Rengin ve biçimin evrensel olan dilini kullanarak, özel bir sınıfa yönelik değil, herkese aynı yaşamı, yayılmayı ve aynı evrensel özgürlüğü vermeyi hedefleyen bir sanattır bu.³³

Erken dönem soyut sanatın akım olarak adlandırılabilen en önemli gelişmelerinden birisi de Konstrüktivizm'dir. 'Konstrüktivizm' sanat çevrelerinde tanıdık ama tarifi zor bir sözdür. 1914'te 'köşe konstrüksiyonlarını' üreten Rus sanatçı Vladimir Tatlin tarafından bulunduğu varsayılan sözcük, hiç tanımlanmamış teknik bir terim haline gelen o sözlerden biridir. Tatlin'in hemşerisi olan Naum Gabo, 'konstrüktivist' yerine sanatı için her zaman daha genel olan 'konstrüktif' terimini kullanarak meselenin dikkatlice etrafından dolandı. Tatlin'in kullandığı

³³ A.g.e., 428-431.

‘konstrüktivist’ sözcüğü 1920’de, daha sonra dünyanın geri kalanına ihraç edildiğinde kaybolacak, güncel politik bir ima da içeriyordu.³⁴

Bu terim daha sonra sadece Rusların çalışmaları için değil, döküm veya yontma olmayan her türlü nesne için serbestçe kullanılır oldu. Bu karışıklık yetmezmiş gibi bu tür sanat – ‘somut’un zıt anlamlısı olarak - daha genel anlamda ‘soyut’ diye adlandırıldı. Fakat Kübist sanattaki gibi ‘soyut’, ne kadar değiştirilmiş olsa da aynı zamanda doğadan soyutlanmış manasına da geliyordu. Buna karşılık konstrüktivizm hiçbir şeyi tasvir etmiyordu. Kaldı ki ‘konstrüktivist’, bir başka Rus Alexander Rodchenko tarafından dolaşıma sokulan ve Kasimir Malevich tarafından kendi düz, kare, dikdörtgen ve çarpı resimlerini nitelemede kullanılan ‘non-objektif’ (nesnedışı) ile aynı şey de değildi. ‘Non-objektif’ terimi o dönemden itibaren geometrik olsun ya da olmasın konusuz tüm sanatları tanımlamak için kullanıldı.³⁵

Bu çalışmada ‘konstrüktivist’ terimiyle kastedilen; Tatlin, Malevich, Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo, Antoine Pevsner, ve kısa bir süre için Wassily Kandinsky’nin de dahil olduğu Rus grubunun 1913 ve 1922 yılları arasında üretmiş olduğu çalışmalardır.

Diğer erken dönem soyut sanatçılarda gördüğümüz ilkel sanatlara duyulan ilgi burada da karşımıza çıkmakta. Benzer şekilde Konstrüktivist sanatçılar da Konstrüktivist görüntünün ilk örneklerinin geçmiş çağlarda çeşitli şekillerde vücut bulduğuna inanıyorlardı: binlerce yıllık boyanmış seramiklerde, Roma hamamlarının ve erken Hristiyan kiliselerinin geometrik mozaiklerinde, İslam sanatının pencere kafeslerinde, çini ve alçılarında, Kelt örgü motiflerinde, hanedan armalarında, bayraklarda, demir ızgaralarda, vitray motiflerinde, kumaş ve halı dokumalarında, Dürer’in ve Leonardo’nun düğüm desenlerinde. Bu soyut görüntüler görsel sanatlara uygulamalı veya işlevsel sanatlar olarak arka kapıdan girmişlerdi, hepsi bu.³⁶

³⁴ Bkz. (3), RICKEY, VII.

³⁵ A.g.e., VIII.

³⁶ A.g.e., 9.



Resim 11. Antoine Pevsner, Dansçı, 1927-28.

Konstrüktivizm'in temel metinlerinden biri olan 'Gerçekçi Manifesto' Naum Gabo ve Anton Pevsner kardeşler tarafından yazılmıştı ve şu şekildeydi:

“Her şeyin kendi özsel imgesine sahip olduğunu biliyoruz; sandalye, masa, lamba, telefon, kitap, ev, insan ... bütün bunlar kendi ritimlerine, kendi yörüngelerine sahip dünyalar.

Bu yüzden şeyleri yaratırken onlardan sahiplerinin etiketlerini çıkarıyoruz ... geçici ve yerel olan her şeyi çıkarıyoruz, geriye sadece onlardaki güçlerin sabit ritmini bırakıyoruz.

Bu yüzden resimde resimsel bir öge olan renkten vazgeçiyoruz, renk nesnelerin idealleştirilmiş optik yüzeyidir; onların dışsal ve yüzeysel bir izlenimidir; renk ilinekseldir (accidental) ve bir şeyin iç özüyle ortak bir yana sahip değildir.

Sadece bir maddenin tonunun, yani onun ışık emen maddi bedeninin onun resimsel gerçekliği olduğunu kabul ediyoruz.

Resimsel ve plastik bir uzam biçimi olarak hacmi reddediyoruz; insan uzamı hacimle ölçemez, tıpkı sıvıyı metreyle ölçemeyeceği gibi: Uzayımıza bakın ... o sürekli bir derinlikten başka nedir? Sadece derinliği resimsel ve plastik uzam biçimi olarak kabul ediyoruz.

Sanattaki bin yıllık yanılığın, yani durağan ritimleri plastik ve resimsel sanatların tek ögesi olarak kabul etme yanılığını reddediyoruz. Bu sanatlarda yeni bir öğeyi, gerçek zaman algımızın temel biçimleri olarak kinetik ritimleri kabul ediyoruz.”³⁷

Bu manifestodan da anlaşılacağı üzere, şeyleri kendi özlerine indirgeme fikri Gabo ve Pevsner'in temel sanatsal motivasyonlarından biriydi. Bunu yaparken resimde renkten ve hacimden vazgeçip, bunların yerine tonu ve derinliği getirmişlerdi. Aynı zamanda Konstrüktivist sanat, proleter izleyiciyi heyecanlandırmak uğruna duygu ve eşsizlik gibi kavramları bir yana bırakmıştı.³⁸ Fakat tavırlarındaki asıl dikkat çekici olan ve belki de onların sanatını Batı Avrupa'daki örneklerinden ayıran özellik, hem resimde hem de üç boyutlu çalışmalarda durağan ritimleri reddedip, yerine kinetik ritimleri kabul etmeleriydi ki bu nitelik kinetik heykellerin doğuşunu sağlamıştı.

Amerikalı heykeltıraş Ibram Lassaw ise benzer fikirleri dile getirirken konuya teknoloji açısından da bakar. Artık fotoğraf ve sinema öyle bir kusursuzluğa erişmiştir ki, resim onlarla betimleme veya hikaye anlatma açısından rekabet etmeyi hayal dahi edemez. Ve etmesi de gerekmez, çünkü diğer disiplinlerde yaşanan bu teknolojik ve sanatsal gelişme resmin de işine gelmiştir. Şimdiye kadar kendisine yüklenen bu yükümlülüklerden kurtulunca sanatın altında yatan esas yapı daha açık

³⁷ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 331-334.

³⁸ James MEYER, **Minimalism**, 19.

hale gelmiş ve sadece renklerden ve biçimlerden meydana gelen bir sanat mümkün olmuştur. Üstelik sadece renklerden ve biçimlerden ibaret bu yeni sanatın insanı duygusal ve ruhsal olarak harekete geçirme gücü eski sanata göre çok daha fazladır.³⁹



Resim 12. Ibram Lassaw, Kwannon, 1952.

Lassaw'a göre sanat için önemli olan şey canlı olmak, ima ve olasılık dolu olmak, izleyicinin duyarlılığını genişletirken deneyimi yoğunlaştırmaktır. Bunu gerçekleştirebilecek olan da geleneksel boya resmi veya katı, durağan heykeller değildir. Sanatın önerebileceği daha fazla, daha büyük bir şey vardır ve gerçekliği

³⁹ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 432-433.

temsil etmek artık çok yetersiz kalmaktadır. İhtiyaç duyulan şey, simgeler, sloganlar, klişeler ve siyasi hitabet sanatı değil, doğrudan duyuşal deneyimler yani saf fiziksel fenomenler aracılığıyla izleyicide ortaya çıkarılacak psikolojik etkilerdir ve bu etkiler ancak yeni sanatsal nesnelerin icadıyla mümkündür. Gerçekliğin temsiline değil, gerçekliğin kendisine ihtiyaç vardır.⁴⁰

20. yüzyıl başlarındaki sanatta görülen tüm bu saflaşma ve insansızlaşma yönelimleri çoğu durumda radikal bir biçimciliğe varmıştır. Konuyu, dramayı, hikayeyi, duyguyu, doğayı ve nihayetinde her türlü temsili reddeden bu tavır yapıtı içeriksizleştirme çabasıdır. Peki biçimi ve içeriği bu denli katı bir şekilde birbirinden ayırmak ve dahası birini yüceltirken diğeri yok etmeye çalışmak ne kadar gerçekçidir?

Söz konusu dönemlerde yaşamış Çek teorisyen Jan Mukarovsky, bir sanat eserinin bütün öğelerinin biçim ve içerik olarak eser içinde karşılıklı ilişkiye giren değerlere sahip olduğunu söyler ve buna ek olarak sanat eserini estetik dışı bir değerler derlemesi şeklinde yorumlar. Estetik değer ise bireysel estetik dışı değerlere dağılmış vaziyettedir ve onların iç ilişkilerinin dinamik bir bütünselliğinden başka bir şey değildir.⁴¹ Bir içiçeliktir mevzubahis olan ve sanat eserinin eleştirisinde kullanıldığı şekliyle biçim ve içerik arasındaki ayırım bu yüzden doğru değildir. Biçim ve içerik birbirinden ayrılamaz.

Bu bakış açısıyla, bir eserin bütün öğelerinin ayırım gözetmeden biçimin bileşenleri olduğu öne sürülebilir, ancak bütün öğelerin aynı zamanda birer anlam taşıyıcısı olduğunu da kabul etmek şartıyla. Yani bir öge ne yalnızca içeriğe ait olabilir, ne de yalnızca biçime. Ne biçim sadece biçimdir, ne de içerik sadece içerik.

Resimsel yapıların görünürde en sistematik olanlarında bile söz konusu olabilen esrarengiz etkiler ve fanteziler vardır. Fanteziyi saf dışı bırakmak şöyle dursun; düz çizgi, sert kenar, geometrik ve seri form sanatları bir anlamda kendi özgün modern fantezilerini sahneye koymuşlardır. Yani onlara da söylenmeyen endişeler ve zevkler eşlik etmiştir.⁴²

⁴⁰ A.g.e., 432-433.

⁴¹ A.g.e., 556-557.

⁴² Bkz. (2), FER, 6.

Bunu daha net bir örnekle açıklamak için müziğe bakmak faydalı olabilir. Müzikal bir eserin sözlerinin de olduğunu düşünelim, mesela J.S.Bach'ın Kantat'ları. Kantat'ları çözümlerken sözün öncelendiği her inceleme, ister istemez müziği genellikle bir vesile ya da bahane olarak algılayan yaygın zihniyete katkıda bulunacaktır. Anlam sese dışsal, ona eklenmiş bir şey değildir, bilakis sesin (müziğin) kendisi başlı başına bir anlam üretme aygıtıdır, tıpkı resimdeki renklerde ve biçimlerde olduğu gibi. O ayırtırdığımızı zannettiğimiz anlam düzlemi, aslında müziğin -veya biçimin- içinde, hatta onunla oluşmuştur. ⁴³

Örneğin Sutermeister'in müziğinde hep aşağı doğru kayan kromatizmlerinde zaman zaman kendisini belli eden bir tedirginlik gözlemlemek mümkündür. Veya tonal müzikte tüm kurgunun bir tonik üzerine oturması, müziği, 'temel ses'in tartışılmaz üstünlüğünün kutsanması törenine dönüştürür ki bu üstünlük muktedir ve erkek olan merkezi yetkededir. Böyle bakıldığında müzik cümlelerinin dönüp dolaşıp 'aslolan'a düğümlenmesi sürekli bir güç teyididir. Kontrolü yitirmekten korkan egemenin gücünü sürekli teyid etmesi. Tıpkı erkeklerin cinselliklerini hatırlatmak için sürekli iktidarlarından bahsedip onu yoklama gereksinimi duymaları gibi. ⁴⁴

Nasıl ki müzik, yalnızca bir takım doğal ya da yapay seslerin, bestecinin serbest iradesine uygun bir şekilde bir araya gelişi değilse, resim de bazı temel geometrik biçimlere ve saf renklere indirgendiğinde sadece biçimsel bir nitelikten ibaret olmaz. Sırf zamanının toplumsal örgütlenmesini ve üretim ilişkilerinin düzenlenişini içermekle kalmaz, daha temelde söz gelimi bir üçgenin köşesinin yukarı bakmasıyla aşağı bakması arasındaki farktan doğan anlam değişikliklerini de kapsar. En saf olduğu düşünülen biçimin bile bir anlamı vardır.

Ali Ergur'un Mozart'ın Requiem'i ile ilgili yazdıkları bu biçim-anlam birlikteliğini müthiş bir dille vurgular:

“Mozart'ın efsanevi Requiem'indeki sade hüznün, yalnızca ölümün kaçınılmazlığı karşısındaki bir teslimiyeti değil, aynı zamanda kanlı bir şekilde kapanmış bir çağın hemen sonrasında tarihin ana faili olma hakkı elinden alınmış bir

⁴³ Ali ERGUR, *Portedeki Hayalet*, 13.

⁴⁴ A.g.e., 40.

sınıfın tükenmekte olan soluğunu da duyurur. Görkemli ve korkutucu Confutatis bölümündeki sert yaylı arpejlerinin ard arda iki kez kararlı bir şekilde kapıyı çalan yinelemeleri, trombonların, koronun tenor ve baslarının kontrapuntik akışına sonsuzluk çağrışımı eşlikleri, sonunda bu kez üçlü yinelemelerden kurulu ama çok yumuşak, ilahi bir dinginlikte sönüyorsa, bu, yüzyıllarca mutlak egemen olmayı en doğal hakkı bilmiş bir sınıfın giyotinlerle, hapislerle, sürgünlerle, korkularla dolu bitişi yaşandığı içindir. Hamiliğini yapan sınıfın kanlı sonunu gördükten hemen sonra, Mozart da, bu dünyayı yoksulluk içinde terk edip gitti. Lacrymosa bölümündeki 12/8'lik yürüyüşte gizlenen aksak hüznünde kendi cenaze törenini hayal etmemiş olduğunu düşünebilir miyiz? Kendisiyle birlikte, toprağın merkez alındığı bir hiyerarşiyi, herkesin, toplumsal konumunun değişmezliğini peşinen bildiği bir düzeni, çok daha kaypak, görüldüğünden çok daha sömürgeci, her şeyi para cinsinden ifade eden bir başkasına terk etmek üzere, götürüyordu.”⁴⁵

⁴⁵ A.g.e., 45.

3. AMERİKAN ‘SOYUT’U

Soyut sanatın dünyada yayıldığı ve kendi serüvenini yarattığı coğrafyalardan biri de Amerika idi.

Çok genel bir şekilde söyleyecek olursak, Amerikalı sanatçıların soyut sanatın farkına 1913 yılındaki Armory Show’un etkisi sayesinde vardığını iddia edebiliriz. Bu sergiyi görüp de kendi sanatsal kavramlarını yeniden değerlendirmeye mecbur kalmayan bir Amerikalı sanatçıya rastlamak zordu.⁴⁶



Resim 13. Armory Show, 1913.

Sonraki yıllarda, Adolph Gottlieb, kendisinin de içerisinde yer aldığı soyut çalışan ressamlar grubunun, düşte görülmüş hayalleri veya tarih öncesi geçmişin hatıralarını model olarak kullandığını söyleyecektir. Bu hayaller ve hatıralar da ona göre en az tarladaki bir inek kadar doğanın ve gerçekliğin bir parçasıdır. Ona göre sanatta farklı zamanlar farklı imgeler gerektirir ve onlar da

⁴⁶ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 467.

imgeler üretmeye devam etmektedirler ve soyutlama denen bazı şeyler aslında hiç de soyutlama değildir. Kendi zamanının içinden türemiş yeni imgeler, yeni gerçekliklerdir sadece. Tutucu bulduğu bazı eleştirmenleri ise şu sözlerle alaya alır: “Bazı kişiler hep doğaya geri dönmemiz gerektiğini söyler. Hiçbir zaman doğaya ileri gitmemiz gerektiğini söylemediklerini fark ettim. Bence doğadan çok, geri gitmemizle ilgileniyorlar.”⁴⁷



Resim 14. Adolph Gottlieb, Transfiguration #2, 1958.

⁴⁷ A.g.e., 612-613.

Amerikan soyut sanatı dediğimizde akla gelen ilk sanat eleştirmeni ve teorisyeni kuşkusuz Clement Greenberg'dir. Özellikle kendisinin 'resimsel soyutlama' ('painterly abstraction') olarak adlandırdığı soyut-ekspresyonizm'in ve devamında kendisinin isim babası olduğu 'geç-resimsel soyutlama' ('post-painterly abstraction) akımının kuvvetli bir destekleyicisi olmuştur.

En bilinen makalesinde, avangard sanatı kitsch ile karşı karşıya koyar ve avangardın soyut sanata varmasının mutlaka arayışı içindeyken olduğunu savunur. Avangard sanatçı Tanrı rolüne soyunarak onu taklit etmeye çalışmış, tıpkı doğanın kendisinin kendi içerisinde geçerli olması gibi, kendi çabasıyla anlamlardan, benzerlerden bağımsız bir şey yaratmaya çabalamıştır. Bu yeni sanat, içerikle biçimin ayrıştırılmayacak şekilde içiçe geçtiği ve kısmen dahi olsa kendinden başka bir şeye indirgenemeyecek olan bir yapıt hedefler.⁴⁸

Hemen anlaşılabilirliği üzere Greenberg'in de tıpkı Avrupa'lı çağdaşları gibi vurguladığı hususlar, özellikle saflık ve özerklik meseleleri olmuştur. Bu saflaşma ve özerkleşme eğilimi, sanatçının ilgisinin sıradan deneyimin konusundan çıkıp kendi zanaatının medyumuna (aracına) yönelmesi sayesinde gelişmiştir. Soyutun kökeni budur. Erken 20. yüzyıl yazarlarının, örneğin Gide'in en tutkulu kitabının bir roman yazmakla ilgili olması, Joyce'un 'Ulysses' ve 'Finnegan's Wake' romanlarının deneyimi ifade adına ifadeye indirgemesi veya Proust'un koca bir yapıtının tümünün yazarın bir roman yazmaya nasıl karar verdiğini anlatması bu açıdan bakıldığında hiç de tesadüf değildir.⁴⁹

Greenberg için ilk gerçek avangard ressam Courbet'dir. Sebebi ise gözü aklın müdahalesi olmadan işleyen bir makine gibi kullanarak resmi dolaysız duyu verisine indirgemeye çalışmasıydı. Konuları kuru, sıradan gündelik yaşamdan alınmaydı. Bir şeyi gidebileceği kadar ileri iterseniz genellikle başladığınız yere gelirsiniz. Courbet'nin resminde de görsel olana bu indirgenme sayesinde geçmiş çağların resimlerini hatırlatan yeni bir düzlük (flatness) ve resmin geleneksel odak noktalarından bağımsız olarak, tuvalin her santimine yönelik yeni bir dikkat belirdi.⁵⁰

⁴⁸ A.g.e., 577-587.

⁴⁹ A.g.e., 577-587.

⁵⁰ A.g.e., 601-607.

Diğer sanatlarda da duyumları daha dolaysız aktarabilmek amacıyla medyumun ifade kaynaklarını artırma çabası vardı ve sanattaki saflık, o sanata özgü medyumun sınırlamalarının gönüllü olarak kabulüne bağlıydı. Görsel sanatlar için medyum fizikseldi, bu yüzden saf resim ve saf heykel her şeyin ötesinde izleyiciyi fiziksel olarak etkilemeye çalıştı. Kaldı ki olması gereken de bu idi Greenberg'e göre, çünkü bir sanat eserinin dikkate değer tek niteliği, onun saf plastik nitelikleriydi. Ancak medyum (araç) ve onun sınırları vurgulandığında, görsel sanatın saf plastik, kendine özgü değerleri görünür olabiliyor, bu yolla da yapıt özerklik kazanıyordu.⁵¹

Tüm bunlara rağmen, aslında Greenberg kesin ve değişmez bir tavırla soyut sanatı savunuyor değildi. Hatta soyut sanattan ancak onu özümseyerek, onun içinden geçip giderek kurtulabileceğimizi yazmıştı. Nereye? Kendisi de bilmiyordu, fakat yine de doğanın taklidine dönmek isteyenler, soyut sanatı akademikleştirmek isteyenlerden daha haklı değildi.⁵²

Üzerinde durduğu diğer bir konu da modernizm kavramıydı. Modernizm'i Kant'la, modernist resmi ise Manet ile başlatıyordu. Kant'la başlatmasının nedeni ilk kez onun eleştirinin kendi yöntemlerini eleştirmiş olmasıydı. Örneğin din Kantçı için eleştiriden yararlanamamış ve terapiyle ilişkili bir alana doğru kaymıştı. Aydınlanma ile birlikte görevleri elinden alınan sanat da benzer biçimde basit bir eğlence halini alacak gibi görünüyordu. Sanatlar bu tehlikeden kendilerini ancak, sağladıkları deneyimin başlı başına değerli olduğunu ve bu deneyimin başka tür bir etkinlikten alınamayacağını göstererek kurtarabilirlerdi. Tek tek her bir sanatta eşsiz ve indirgenemez olan şey her ne ise, onun sergilenmesi ve açığa vurulması gerekiyordu. Her sanatın üzerine düşen, kendine özgü ve özel olanı keşfedip, içe dönük bir saflaşma sürecine girmesiydi. Böylece özeleştirmenin amacı, her sanatın kendisini, başka bir sanattan ödünç alınmış olabilecek her türlü etkiden arındırması haline geldi. Sanatların saf ve özerk hale gelmesinin tek yolu buydu.⁵³

Yanılsamacı (gerçekçi) sanat o güne kadar, sanatı sanatı gizlemek için kullanmıştı; Modernizm ise sanatı sanatı vurgulamak için kullandı. Yüzeyin düzlüğü,

⁵¹ A.g.e., 601-607.

⁵² A.g.e., 601-607.

⁵³ A.g.e., 817-822.

zeminin şekli, boyanın niteliği gibi resim medyumunu oluşturan sınırlamalar, eski ustalar tarafından saklanması gereken olumsuz etkenler olarak görülürken, modernist resim -tıpkı Manet'nin resimlerinin, üzerine resmedildikleri yüzeyleri açıkta bırakmaları gibi- bu sınırlamaları olumlu etkenler olarak görmeye başladı. Bu süreçte resim sanatının kendini eleştirmesini -Greenberg'ci anlamıyla kendini saflaştırmasını ve özerkleştirmesini- sağlayan en temel, en eşsiz ve özel niteliği düzlük idi. Sadece düzlük (iki boyutluluk) resmin başka bir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu ve bu yüzden de modernist resim kendisini her şeyden çok düzlüğe yöneltmişti. Burada kastedilen düzlük, resimsel espasın derinliğinin kaybolması manasındadır.⁵⁴ Resmin kendi kendini kısıtlayıcı ve özerk niteliklerini en net ifade eden şey tartışmasız resmin yüzeyi, yüzeyselliği idi.

20. yüzyıl öncesinde de şüphesiz bu maddesellik mevcuttu. Eski sanatçılar da resimlerini yaparken fiziksel nesnelere yaptıklarının farkındalardı. Ama onlara göre resim ve fiziksel nesne eşit değildi ve medyumun (aracın) yönlendirilmesi, sanat yapma sürecinin kendisi değil, daha ziyade o sürecin ön hazırlığıydı. Çünkü resim, onun alt katmanı olan tuvalden, panodan ya da freskli duvardan filizlenen ya da kabaran bir şey olarak görülüyordu. Buna karşılık Greenberg'in de sürekli tekrarladığı düzlük ve yüzey kavramları, sanatın fizikselliğini vurguluyor, bir resmin bir yüzeyi olduğu olgusuna işaret ediyordu. Hatta bir resmin sadece bir yüzey olduğu ya da ondan öte bir şey olmadığı iddiasına kadar varan, radikal bir kuram sunuyordu.⁵⁵

İlginç olan husus, Greenberg'in düzlüğü bu denli savunurken soyutluğa o derece önem vermemiş olmasıdır. Hatta Kandinsky'yi ve Mondrian'ı soyut resim konusunda katı bir şekilde ısrar etmiş olmalarından ötürü eleştirir. Soyutluk kendi içinde resim sanatının özeleştirisinde zorunlu bir koşul değildir, esas olan resimsel espasın mümkün olduğunca daraltılmasıdır, ister soyut ister figüratif olsun.

Önemsediği resimsel unsurlardan diğer ikisi de renk ve açıklıktı. Ona göre soyut ekspresyonizm belirli bir safhasından sonra rengin rolünü indirgemeye çalışmış, aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki farka dayalı kompozisyonlara

⁵⁴ A.g.e., 817-822.

⁵⁵ A.g.e., 847-853.

yönelerek gerçek manasıyla açıklığa da karşı çıkmıştı. Still, Newman ve Rothko bu konuda istisnaydılar. Onlar resimselliğin nesnelere -renk ve açıklığı- koruyabilmek amacıyla soyut ekspresyonizmin resimselliğinden uzaklaşmışlardır. Bu sayede sanatları resimsel olanın ve olmayanın bir sentezi, ikisi arasındaki farkların aşılması haline gelebilmiştir. Söz konusu olan iki farklı unsurun uzlaşması değil, farkın aşılmasıdır. Uzlaşmayı analitik kübizm yapmıştı, oysa bu üç Amerikalı, kübizmden cidden kopan, ilk ciddi soyut ressamlar, ilk soyut üslup ressamları oldular.⁵⁶

O dönemki sanatı meşgul eden sorulardan biri de, mevcut sanatı indirgenemez bir şekilde oluşturan şeyin ne olduğuydu. Yani değer ya da niteliğin başlıca kaynağı neydi? Beceri, eğitim, uygulama veya performans değildi artık, sadece fikirdi (conception) Greenberg'e göre. En iyi resmin en doğalcı resim olduğu geçmişte, beceri bir esin aracıydı ve fikrin yerini tutmuştu. Fakat artık tek başına fikir belirleyici nitelik kazanmaya başlamıştı.⁵⁷

Amerikan soyut resim tarihinde, gerek kişisel beğenilerim, gerekse etki alanlarının genişliği bakımından özellikle üzerinde durmayı tercih ettiğim üç sanatçı var: Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt.

3.1. BARNETT NEWMAN

Yüce ve Bütünlük

Barnet Newman'ın ve belki de tüm soyut sanatın gelişimindeki önemli tarihlerden biri 1948'dir. O yıl Newman 'Onement I' resmini yaptı. Bu tarihten itibaren de Newman'ın resimlerinde homojen renk alanları ve dikey çizgiler hakim oldu. Genellikle dar ve keskin veya pürüzlü kenarları olan bu dikey şeritler, resim düzlemini parçalayan çizgiler veya iki renk alanını birbirine birleştiren dikişler olarak işlev görüyordu. Bu dikişler, uzamsal yanılsamaları dağıtıp atmosferik etkiyi

⁵⁶ A.g.e., 828-830.

⁵⁷ A.g.e., 828-830.

imha ediyorlar ve böylece bir çeşit bütünlük, eşzamanlılık ve tamamlanma duygusu uyandırıyorlardı – başka bir deyişle: Newman’ın ‘fermuarları’ bir bütünlük deneyimi aktarıyordu.⁵⁸



Resim 15. Barnett Newman, Onement I, 1948.

Newman’ın sanatsal ahlakı, biçimsel indirgemeciliği ve mutlak saflığı New York sanat dünyasını etkilemekten ziyade rahatsız etti. Gerçi, Newman ile Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still ve Adolph Gottlieb gibi New York Okulu'nun diğer kahramanları arasında bazı farklar hep vardı. Ancak farklılıklarına rağmen, hepsi - kendilerinin de dediği gibi - mutlak duyguları görselleştirmekle ilgilendiler. Onların resimleri, varoluşun trajedisini ve bilinmeyenin dehşetini

⁵⁸ Armin ZWEIFE, **Barnett Newman**, 6.

somutlaştırmak amaçlıydı. Doğrudanlığın aşkınlığına inanıyorlardı. Bütün Soyut Ekspresyonistler bir ‘fikir kompleksi’ ortaya koymaya çabaladılar, diyor Newman: “yaşamın, insanın, doğanın, ölümün sert, siyah kaosunun ya da trajedinin daha gri, daha yumuşak kaosunun gizemiyle temas eden. Çünkü sadece saf fikrin anlamı vardır. Başka her şey başka her şeye sahiptir.”⁵⁹

Resimlerinin ve heykellerinin güçlü anlamlılığı gerçeklikten koparılmış gibidir. Newman’ın, sanatın mutlak özerkliğindeki ısrarı ve iddiasını tarihsel referans olmadan, etik ilkelerden ileri gelen bir argümanla kanıtlama çabası dikkat çeker.⁶⁰

İzleyicinin Newman’ın sanatındaki konumu ise gözardı edilemeyecek bir ikilik, hatta karşıtlık içerir. 1970’te, ölümünden kısa bir süre önce, Barnett Newman bir röportajda şu açıklamayı yapmıştır: “Resmimin bir anlamda izleyiciyi ortadan kaldırdığını düşünüyorum. Aynı zamanda, bazı büyük resimlerim hakkında, izleyicinin resmin bir parçası olduğu çevresel sıfatını kullanan o yazarlardan da pek memnun değilim. Kişinin resmin bir parçası olmasını resmin anlamı bakımından düşünmeyi tercih ederim, çünkü sonuçta resimlerimin çoğunun mevcut çevreye muhalif olduğunu hissediyorum.” Bu karşıtlık, izleyicinin resmin bir parçası haline gelmesi ve resmin kendi çevresine düşmanlığı – yani, ruhsal katılım ve fiziksel reddediş karşıtlığı – Newman’ın yapıtını anlamının esası gibi görünüyor. Yapıtın ve izleyicinin bu çifte özerkliği Newman’ın daimi kaygısıydı.⁶¹

1965 Sao Paulo Bienali katalog yazısında ise şöyle demişti:

“Mekanın özgürlüğü, insan ölçeğinin hissi, yerin kutsallığıdır etkileyici olan – ölçü değil (ölçüyü aşmak istiyorum), renk değil (rengi yaratmak istiyorum), alan değil (mekanı tanımlamak istiyorum), mutlaklar değil (tüm risklerine rağmen hissetmek ve bilmek istiyorum).”

Ona göre, fetiş ve süs Kendi’nin dehşetine bakamayanları etkiler sadece. Resmin ve heykelin konusu, korkunçluğu ve sürekliliğiyle varolan benlik olmalıdır. Ve benlik, “kendi hapishanesinin ötesine bir an bile bakabilmek için dikkat dağınıklığına değil, azami gerilmeye ihtiyaç duyar.” (Theodor W. Adorno). Bu

⁵⁹ A.g.e., 6.

⁶⁰ A.g.e., 6.

⁶¹ A.g.e., 7.

gerilme, Newman'ın sanatında izleyicinin yapıta konu aracılığıyla dahil olması sayesinde gerçekleşir. Resimleri her ne kadar ilk bakışta gerçek dünyadan tamamıyla ayrılmış gibi görünse de, aslında yalnızca kendileriyle sınırlı kapalı sistemler değildir, bir konuları vardır. ⁶²

Newman'ın resimlerindeki bu ortak konu yüce hakkındadır. Güzel ile yüce arasındaki ayrım ilk kez 1757'de Burke tarafından ortaya konmuştu. Kant da, formla sınırlandırılan doğanın güzelliği ile sınırsız yücelik arasında bir ayrım yapmıştı. Hegel'in ise "içimizde bulunan doğadan ve dolayısıyla bizsiz varolan doğadan daha üstün olduğumuzun bilincinde oluşumuz..." diye yorumladığı yüce kavramı doğayla uyumsuz, çünkü yüce sadece zihinde varolur. ⁶³

1965 ilkbaharında David Sylvester'a sanatında neyi başarmaya çalıştığını anlatmıştı. Newman için resminin önündeki izleyicinin orada olduğunu bilmesi önemliydi. Mekan hissi sadece bir gizem değil, aynı zamanda metafiziksel bir gerçektir. "Umarım benim resmimin birine, tıpkı bana yaptığı gibi, kendi bütünlüğünü, kendi ayrılığını, kendi bireyselliğini ve aynı zamanda farklı olan başkalarıyla bağlantısını hissettirme etkisi vardır." ⁶⁴

Tüm bu söylemlerinden ve sanat pratiğinden anlaşılacağı üzere Newman'ın sanatı, Avrupa'lı erken dönem soyut ressamlarınkinden, saflığa verdiği önemin azlığı bakımından ayrışır. Aslında kendi ülkesindeki çağdaşları arasında da arada kalmış bir konuma sahiptir. Soyut ekspresyonistler için fazla soyut ve soyut püristler için fazla ekspresyonisttir. Açık açık konuya vurgu yapar ve sanatı için hayati öneme sahip 'ölçek' kavramını tanımlarken, "biçim ve içerik ayrılmazdır: ölçek budur." der. Dolayısıyla kapalı bir sistem oluşturmaya çalışan pürist bir sanat değildir onunki. Merleau-Ponty'nin şu sözlerini hatırlatır adeta: "Şeyler onu algılayan kişiden ayrılamaz ve asla kendinde bir şey olamaz, çünkü bakışımızın diğer bir ucunda ya da ona insanlık veren duyusal bir incelemenin sınırında durur." ⁶⁵

⁶² A.g.e., 16.

⁶³ A.g.e., 24.

⁶⁴ A.g.e., 26.

⁶⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, **Phenomenology of Perception**, 320.

Soyut kavramının kendisini de tümünden sahiplenmiş değildir. Kendisinin de içinde yer aldığı sanatçı grubunu kastederek, soyut ressamlar olmadıklarını, ama soyut üslup denen alanda çalıştıklarını söylemiştir.⁶⁶

Ona göre kendisi sezgisel bir ressamdır, doğrudan bir yöntemle çalışır ve ilgilendiği şey duygudan gelen tamlık hissidir. Resminin merkezinde daima konu vardır. Ama bu konu, insanların çoğunun bir resme bakarken görmek istedikleri gibi bir konu değildir. Öyle olsaydı, yani nesnelerin kullanımını içerseydi, sonunda anekdot olurdu. Newman'ın anekdot hakkındaki yorumu, onun bölümlü (episodic) olduğudur, bir devamının olması beklenir. Eğer bir resim tamlık ya da tatmin duygusu vermezse olacak olan şey budur. Bu yüzden bölümlü ya da coşkulu (ecstatic) şeye soyut olsa dahi ilgi duymaz. “Heyecan hep kıyıda kalır ve özneyi orada, öylece bırakır. Bir sonraki resim heyecanı yineler, bir tür tören gibi.” Coşkulu ve bölümlü olanın zayıflığı buradadır. Hiçbir zaman tamlığa ulaşamaz.⁶⁷

Bu tamlık hissi, sadece Barnett Newman özelinde değil, soyut sanatla uğraşan Amerikalı çağdaşlarının hemen hemen hepsinin söylemlerinde ve pratiklerinde çok önemli bir yer tutar ve belli bir ölçüde o dönemki Avrupa sanatıyla farklılaşmasında kilit rol oynar.

Newman'a göre Avrupa kültür kalıbında görülen yüceltme retoriği öyle güçlü bir yere sahiptir ki, modern sanat adıyla bildiğimiz devrimdeki yücelik öğeleri, yeni bir deneyimin gerçekleştirilmesinden çok, kalıptan kaçma çabasında var olmuştur. Mondrian bile, Rönesans resmini saflık vurgusuyla yıkmaya kalkıştığında, sadece beyaz düzlemi ve dik açıyı kullanarak onları yücelik sahasına çekmiş, fakat sonuçta geometrinin -yani kusursuzluğun-, yüceyi -metafiziki- yutmasına engel olamamıştı. Modern Avrupa sanatı yüceyi elde etmede başarısız olmuştur, bunun nedeni de duyumun gerçekliği içinde var olmaya ve saf plastiklik çerçevesinde bir sanat inşa etmeye yönelik bu kör arzusudur. Modern Avrupa sanatı, yüce bir içerikten yoksun halde, hazırlıksız yakalanmıştı. Rönesans'ın figür ve nesne

⁶⁶ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 613-614.

⁶⁷ A.g.e., 826-828.

ikileminden, ancak onu tümüyle, boş bir biçim dünyası -saf soyut bir matematik-adına reddederek uzaklaşabiliyor, yeni bir yüce imge yaratamıyordu. ⁶⁸

Buna karşılık Amerika’da, Avrupa kültürünün ağırlığından kurtulmuş olan bazı sanatçılar, sanatın güzellikle ve onun nerede bulunduğu sorunuyla hiçbir ilişkisinin olmadığını söyleyerek yanıt veriyorlardı. Öne sürdükleri, insanın yüce olana, mutlak duygulara yönelik duyduğu doğal arzuydu. Gerçekliği apaçık olan, modası geçmiş dayanaklardan yoksun imgeler yaratmaya çalışarak, kendilerini, bellek, çağrışım, nostalji, efsane, mit ya da Batı resminin aracı olmuş akla gelebilecek her ayak bağından kurtarmayı hedefliyorlardı. -Mitler konusunda Mark Rothko tam tersi şekilde düşünmekteydi. İlerleyen sayfalarda buna değineceğim-

Newman’ın sözleriyle: “İsa’dan, insandan ya da ‘yaşamdan’ katedraller yapmak yerine, onu kendimizden, kendi duygularımızdan yapıyoruz. Ürettiğimiz imge apaçık bir açığa çıkarma imgesi, gerçek ve somut bir imge, ona ancak tarihin nostaljik gözlüklerini takmadan bakacak birinin anlayabileceği bir imge.” ⁶⁹

Bu düşünceye göre, Avrupa, nesnelere aşkınlığı ile ilgilenirken, Amerikalılar aşkın deneyimin gerçekliğine odaklanıyorlardı. ⁷⁰

3.2. MARK ROTHKO

Trajedi ve Birlik

Newman’ın çağdaşı Amerikalı soyut ressamlar arasındaki bir diğer ayrıksı sanatçı da şüphesiz Mark Rothko’dur. Resme yaklaşımlarında gördüğümüz farklılıklara rağmen, soyutlamanın saf maddi gerçekliklerin ötesine işaret etmesi gerektiğine duydukları inanç onları birleştirmekteydi.

⁶⁸ A.g.e., 619-621.

⁶⁹ A.g.e., 619-621.

⁷⁰ Bkz. (58), ZWEITE, 23.

Kariyerinin çoğunda Rothko da tıpkı Newman gibi büyük resimler yaptı. Pratt Enstitüsü’nde dinleyicilerine şöyle demişti: “Rönesanstan bu yana küçük resimler roman gibidir; büyük resimler ise insanın doğrudan katıldığı dramalara benzer.”⁷¹ Ayrıca alçağa asılmaları gerekiyordu, çünkü o şekilde yapılmışlardı.⁷²

Sergi kurulumuyla ilgili talimatlar verdiği bir mektubunda şu sözleri kullanır: “Büyük resimlerin tümü zemine mümkün olduğunca yakın asılmalıdır, en uygunu 15 cm’den daha yüksekte olmaması. Küçük resimler söz konusu olduğunda, biraz yükseltilmeliler, ancak yukarı asılmamalılar (asla tavana yakın asılmamalılar). Tekrar söylüyorum, resimlerin yapıldığı şekil bu. Buna uyulmazsa, dikdörtgenlerin oranları bozuluyor ve resim değişiyor.”⁷³ Ayrıca ilk deneyim resmin içerisinde olsun diye, en büyük resimleri çok yakın mesafeden ilk olarak onlarla karşı karşıya gelinecek şekilde asıyordu. Bu, izleyiciye, kendisiyle diğer resimler arasındaki ideal ilişkinin anahtarını veriyordu. Rothko, o sıralarda, 45 cm kadar az bir izleme mesafesi önermişti. Bu mesafe sayesinde amaçlanan etki, Gestalt psikologları tarafından da araştırılmış olan, tüm-alan bakışının (Ganzfeld) etkisiydi. Buna göre, aynı tondaki bir yüzey küçük bir alana kıyasla büyük bir alanda yüzlerce kat daha aydınlık görülüyordu.⁷⁴

Resimlerin büyüklükleriyle ilgili şöyle söylemişti:

“Çok büyük resimler yapıyorum, tarihsel olarak büyük resimler yapmanın çok görkemli ve şatafatlı bir şey olduğunun farkındayım. Ancak benim onları yapmamın nedeni, -bildiğim diğer ressamlar için de geçerli olduğunu düşünüyorum- kesinlikle samimi ve insani olmak isteğim. Küçük bir resim yapmak, bir deneyime küçültücü bir mercek bakmak gibidir, kendinizi deneyiminizin dışında konumlandırmaktır. Oysa daha büyük bir resim yaptığınızda, onun içindedir. Sizin hükmettiğiniz bir şey değildir.”⁷⁵

Newman’da olduğu gibi Rothko’da da ölçek kavramı -insan ölçeği- muazzam önem taşıyordu. İnsan unsuruyla uğraştığı için, dolaysız bir etkileşim –

⁷¹ James E. B. BRESLIN, **Mark Rothko**, 660.

⁷² Anna C. CHAVE, **Mark Rothko**, 199-200.

⁷³ Mark ROTHKO, **Writings on Art**, 145.

⁷⁴ Jeffrey WEISS, **Mark Rothko**, 262.

⁷⁵ Bkz. (73), ROTHKO, 74.

samimi bir durum yaratmak istiyordu. Büyük resimler, izleyiciyi içine alarak tam da bunu sağlıyorlardı. Ona göre duyguların farklı ağırlıkları vardı ve resimleri bu insani değerlerle ilgiliydi. Hakkında düşündüğü şey hep buydu.⁷⁶

Ressamlarla konuşmaktan hoşlanmadığını söylemişti. Bir sergiye gidip tasarım, renk, vb. hakkında yorum yaptıklarında bunların saf insani tepkiler olmadıklarından yakınmıştı. İnsani ihtiyaçlar açısından saf bir karşılık istiyordu ve sorduğu temel soru şuydu: Resim, herhangi bir insan ihtiyacını karşılar mı?⁷⁷

Bu soruya Selden Rodman'la yaptığı bir söyleşide yanıt bulabiliriz:

“(Rothko) Resimlerinden birinin The Eye of Man'de basılmasına izin verdiği için galericisine kızmıştı ve her ne kadar bunu bana söylemeyecek kadar zarif olsa da, muhtemelen kitabı yazdığım için bana da kızmıştı.

“Janis'in izin vermeye hakkı yoktu” dedi ve hem bana hem de yayıncıya dava açmayı düşündüğünü ekledi.

“Yapmalıydın, Mark” dedim, gülerek, “yapmalıydın. Bu, soyut ekspresyonizmin reklamını benim hayatta yapamayacağım kadar iyi yapardı!”

“Bari bir şeyi doğru anla,” dedi yumuşak bir tonla “Ben bir soyutlamacı değilim.”

“Sen benim için bir soyutlamacısın,” dedim. “Anıtsal ölçekteki renk uyumlarının ve ilişkilerinin ustasıdır. Bunu inkar mı ediyorsun?”

“Ediyorum. Ben renklerin, formların ya da herhangi başka bir şeyin ilişkileriyle ilgilenmiyorum.”

“O halde nedir ifade ettiğin?”

“Yalnızca trajedi, coşku, ölüm ve benzeri temel insani duyguları ifade etmekle ilgileniyorum ve birçok insanın resimlerimle karşılaştığında kendini tutamayıp ağladığı gerçeği, bu temel insani duyguları ilettiğimi gösteriyor. Onları, aslen bir gazeteci olup ara sıra sürrealist tonlarla kısmen ilgilenen arkadaşınız Ben Shahn'dan daha doğrudan aktarıyorum. Resimlerimin önünde gözyaşı döken insanlar,

⁷⁶ A.g.e., 128.

⁷⁷ A.g.e., 78.

onları yaparken yaşadığım dini deneyimin aynısını yaşıyorlar. Ve dediğin gibi, sadece onların renk ilişkilerinden etkileniyorsan, o zaman meseleyi ıskalıyorsun!”

Dostça ayrıldık, ancak röportaja daha fazla devam etmek istemediğini açıkça belirtti. Söylediği kadarı bile beni memnun etmişti.”⁷⁸

Bu kısa konuşmadan anlaşıldığı kadarıyla Rothko'nun derdi, temel insani duyguları ifade etmektir. Fakat burada kendini ifade etmekle temel insani duyguları ifade etmek arasında ince bir fark söz konusu. Çoğu zaman ‘soyut ekspresyonizm’ etiketiyle damgalanıp kendi benliğini dışa vurma şeklinde yorumlanan Rothko ve çevresinin sanatı, aslında hiç de öyle kolay genellenebilecek bir nitelikte değildi. Özellikle Rothko, resim yapmanın kendini ifade etme ile bir ilgisi olduğunu hiç bir zaman düşünmemiştir. “Dünya hakkında başkalarıyla kurulan bir iletişimdi bu.”⁷⁹

“Soyut Ekspresyonizm’i tanımlayabilir misiniz?” sorusunu şöyle yanıtlamıştı: “Hiçbir zaman bir tanımını okumadım ve halen ne anlama geldiğini bilmiyorum. Son makalelerden birinde aksiyon ressamı olarak adlandırıldım. Anlamıyorum ve çalışmalarımın Ekspresyonizm, soyut ya da başka herhangi bir şeyle ilgisi olduğunu sanmıyorum. Ben bir anti-ekspresyonist'im.”⁸⁰

Resimleri, insani dram ve duyguların ölçeği ile ilgiliydi. Tamamen kendine ait olmayan bir dünya görüşünü iletmeyi tercih etmekte, kendini ifadeyi sıkıcı bulmaktaydı. Ona göre kendini ifade etme hakkındaki tüm sanatsal öğretiler yanlış, terapi ile alakalıydı. Kendini tanımak tabii ki değerliydi, ancak sadece benliği bu süreçten çıkarabilmek için.⁸¹

Pratt Enstitüsü'nde verdiği bir konferansta sorulan “Kendini ifade etmeden insani değerleri nasıl ifade edebilirsiniz?” sorusuna şu yanıtı vermişti:

“Kendini ifade etme çoğu zaman gayriinsani değerlerle sonuçlanır. Bu şiddet duygularıyla karıştırıldı. Belki de kendini ifade (self-expression) tabiri açık değildir. Dünya hakkında bir beyanda bulunan herkes, kendini ifade etme sürecine mecburen dahildir, ancak iradeden, akıldan, medeniyetten sıyrılmamalıdır. Benim

⁷⁸ Selden RODMAN, *Conversations with Artists*, 92-94.

⁷⁹ Bkz. (73), ROTHKO, 125.

⁸⁰ A.g.e., 128.

⁸¹ A.g.e., 125.

önem verdiğim husus düşünüp taşınma durumu. Hakikat kendini, fazlasıyla aldatıcı olabilen benlikten arındırmalıdır.”⁸²

Böylece hakikati benliğin karşısına koymuştu. Bir tarafta temel insani duygular -yani hakikat- vardı, diğer tarafta da aldatıcı olan benlik -yani kendini ifade-. Rothko'ya göre bazı sanatçılar her şeyi adeta günah çıkartmadaymışçasına anlatmak istiyordu. O ise bir zanaatkar olarak az şey söylemeyi tercih etti. Resimlerinin aslında cepheler olduğunu (mimaride kullanıldığı gibi), bazen bir kapı ve bir pencere, bazen de iki kapı ve iki pencere açtığını savundu. Az şey söylemek, her şeyi söylemekten daha güçlüydü ve resmin uğraştığı iki konu vardı: görüntünün eşsizliği ve netliği ve insanın ne kadar anlatması gerektiği. Sanat, onun için, azami güç ve somutluk için bir araya getirilmiş yedi bileşenden oluşan zekice tasarlanmış bir şeydi. Bir resmi yaparken bu bileşenleri çok dikkatli ölçtüğünü, formun her zaman bu unsurları takip ettiğini ve resmin bu öğelerin oranlarından meydana geldiğini belirtmişti. Söz konusu öğeler şunlardı:

“1. Ölümle ilgili net bir kaygısı olmalı – fanilik belirtileri Trajik sanat, romantik sanat, vb. ölüm bilgisini ele alır.

2. Bedensellik. Dünyaya dair somut olma esasımız. Var olan şeylerle kurduğumuz arzulu bir ilişki.

3. Gerilim. Ya çatışma ya da dizginlenen arzu.

4. İroni. Bu, modern bir bileşendir - insanın bir anlığına başka bir şeyin üzerine giderek, şahsını geri planda tutup kendi kendini incelemesi.

5. Nükte ve şaka... insani unsur için.

6. Geçici ve tesadüfi olan... insani unsur için.

7. Umut. 10%. Trajik konsepti daha katlanılabilir kılmak için.”⁸³

Rothko, bu öğeleri kullanırken her zaman aynı yöntemi izlemedi. İlk dönem figüratif resimleriyle, sonraki dönemde yaptığı non-figüratif resimlere kabaca bir göz atmak bile bunu fark etmek için yeterlidir. Fakat ilginç olan her iki

⁸² A.g.e., 128.

⁸³ A.g.e., 125-126.

döneminde de ne Kübizmle ne de soyut sanatla ilgilendiğini söylemesidir. “Soyut sanat beni hiç ilgilendirmede; ben her zaman gerçekçi resim yaptım.” demişti. Ona göre figüratif resimleri de, figüratif olmayan resimleri de gerçekçiydi. Anlamı iletmenin en iyi yolunun semboller olduğunu düşündüğünde, sembolleri kullanmıştı. Figürler olduğunu hissettiğinde de figürleri.⁸⁴



Resim 16. Mark Rothko, Bathers [or] Beach Scene, 1933-34.

Beslendiği kaynakların en kuvvetlilerinden biri Yunan mitolojisiydi. Ne zaman sanatın doğası üzerine düşünmeye başlasa, hiç bir zaman Yunan Tanrılarında daha doğurgan söylemler veya semboller bulamadığını söylemişti. Rothko için işlevsel yönden, insani ifadenin hem nitelik ve olasılıklarını hem de sınırlarını kodlamada Yunan Tanrılarının üstüne yoktu.⁸⁵

⁸⁴ A.g.e., 77.

⁸⁵ A.g.e., 109.



Resim 17. Mark Rothko, İsimsiz, 1945.

İlk figür işlerini, sembolik olanları ve geç dönem işlerini birbirinden farklı üç dönem olarak inceleyebiliriz. Bir keresinde bir söyleşide bu üç dönemi birbirine bağlayan şeyin arka planlar olduğu iddia edildiğinde bunu saçma bulduğunu söylemişti. Dönemlere dair bu evrimsel yaklaşım hatalıydı, çünkü mesele figürün kaldırılması veya tamamen bitirilmesi değil; figürlere ait sembollerin ve onu takiben daha sonraki tuvalerde şekillerin, figürlerin yerine geçmesiydi. Bu yeni şekiller ve renk alanları da sembollerin söylemiş olduklarını başka bir şekilde söylüyorlardı. Dolayısıyla sembollerin kaldırılması değil ikamesiydi söz konusu olan. Ona göre Sürrealistler gerçek dünyayı rüyaya çevirmekle ilgilenirlerken, o ve arkadaşları sembollerin gerçek olduğunda ısrar ediyordu.⁸⁶

⁸⁶ A.g.e., 77.

Dahası onun resimlerinin mekanla da renkle de işi yoktu. Rothko, oluşturulan görüntüyle ilgileniyordu. Bu görüntüyü oluşturan renk alanları şeylerdi. Onları yüzeye yerleştiriyor, alanları şeylere dönüştürüyor ve bu sayede yeni tür bir birlik yarattığını, birliğe erişmenin yeni bir yöntemini bulduğunu savunuyordu.⁸⁷



Resim 18. Mark Rothko, İsimli [Kestane Üzerine Turuncu, Koyu Kırmızı, Kahverengi], 1961.

Bu renk alanlarının resmin kenarına kadar varmayıp, kenardan önce durmaları Rothko için önemliydi, çünkü böylece resim bölünmemiş, birlik bozulmamış oluyordu. Tıpkı Barnett Newman'ın tamlık vurgusuyla Avrupa sanatını fazla biçimci olmakla suçlaması gibi, Rothko da birliğe yaptığı vurguyla modern Avrupa resmini eleştirmiş, "Mondrian tuvali böler, ben üzerine bir şeyler eklerim."

⁸⁷ A.g.e., 85.

demişti. Kendisini, her birine saygı duyduğu Motherwell, Klein, Still ve de Kooning'i içeren bir gruba ait olarak düşünüyordu. Ancak, Kandinsky ve 'bir tür ucuz propagandacı' dediği Ben Shahn hakkında küçümsemeden başka bir şey hissetmiyordu. Bir keresinde de kübizm hakkında gururla "Kimse inkar edemez" demişti "benim grubum bir şeyi başardı. Kübizmi yok ettik. Bugün kimse kübist bir resim yapamaz. Ancak Picasso'yu yok etmedik – o hala geçerli." ⁸⁸



Resim 19. Michelangelo Buonarroti, Biblioteca medicea laurenziana, 1524-33.

⁸⁸ A.g.e., 134-135.

Yine de kendi resimleriyle yaratmaya çalıştığı etkinin benzer örneklerini geçmiş dönem Avrupa sanatlarında bulacaktı. Bunlardan biri tasarımı Michelangelo'ya ait olan Floransa'daki Medici Kütüphanesi'nin merdiven boşluğudur. Sonrasında bu mekandan bilinçsizce çok etkilendiğini fark edecek ve mekanla ilgili şunları söyleyecektir: “Tam da benim peşinde olduğum türde bir etkiyi elde etmiş - izleyicilere, tüm kapıların ve pencerelerin tuğlayla örtüldüğü bir odada kendilerini kapana kısılmış gibi hissettiriyor, öyle ki yapabilecekleri tek şey başlarını sonsuza dek duvara vurmaktır.”⁸⁹ Bir diğer örnek ise Pompeii'deki Gizemler Evi'nin duvar resimleridir. Burayı ziyaret ettikten sonra, kendi eserleri ile bu duvar resimleri arasında ‘derin bir yakınlık’ hissettiğini söyler - “aynı duygu, aynı loş geniş renk alanları”.⁹⁰



Resim 20. Gizemler Evi, Pompeii.

⁸⁹ A.g.e., 131.

⁹⁰ A.g.e., 136.



Resim 21. Gizemler Evi, Pompeii.

Tüm bunlar temel insani duyguların doğrudan aktarımı uğrunadır. Bir ressamın çalışmasının gelişimi, zaman içinde bir noktadan diğer bir noktaya ilerlerken, berraklığa doğru olacaktır: ressam ile düşünce arasındaki ve düşünce ile izleyici arasındaki tüm engellerin ortadan kaldırılmasına doğru. Rothko, bu tür engellere örnek olarak (diğerlerinin yanı sıra) hafızayı, tarihi veya geometriyi vermiştir ki bunlar, içerisinden asla bir düşünce değil düşünce parodileri (yani hayaletler) çıkarılabilen genelleme bataklıklarıdır ona göre. Anlaşılması gereken, mutlaka bu berraklığa erişmektir.⁹¹

Rothko, kendisinin yazmış olduğu ve ancak ölümünden yıllar sonra keşfedilen ‘The Artist’s Reality’ adlı kitabında, onun o dönemki ruh halini görüvermemizi sağlayan başka bir duyguyu bize defalarca ifade eder: Klasik zamanlara dair bir nostalji ve özlem hissi. Antik çağların ‘birliğine’, o insanların dünya görüşünün düzenine ve bütünlüğüne tekrar tekrar geri dönüşünde, o çağların netliğine ve aydınlığına duyulan apaçık bir hasret var. Şüphesiz böyle bir yapıya sahip bir dünyaya ait olmayı dilerdi. Erken Hristiyan dünyası onu tam olarak aynı

⁹¹ A.g.e., 65.

şekilde cezbetmese de, o zamanın sanatçılarının kendi iç mantığına göre düzenlenmiş bir sisteme yaslanabilme hallerine de imreniyordu.⁹²

Diğer yandan klasik formları benimseyen Jacques-Louis David gibi neoklasikçilerin yaptıklarını küçük ve boş bir nostalji diye eleştiriyordu. Bu aynı nostaljiyi Rothko'nun felsefesine de sızmış bulmak, bu nedenle ironik. Canalıcı fark, bunun onun sanat eserinde açığa çıkmamasıdır. Şöyle ki, her ne kadar Rothko gerçeküstücü resimlerinde klasik mitleri benimsemişse de, bunlar dönüştürülmüş ve parçalanmış ve dağılmış haldeki mitlerdir. Nostaljiden değil, bütünüyle modernist amaçlar için başvurulmuş bir antikitedir.⁹³

Söz konusu birlik nostaljisi, Rothko'nun bir takım varoluşsal kaygılarını da dile getiriyor olabilir. Birleşmiş bir evren, -sosyal bilimler ve fen bilimleri tarafından- gittikçe daha küçük bileşenlere ayrılmış ve yıkıcılığına daha önce hiç tanık olunmamış bir savaşın harap ettiği bir dünyada bilhassa ilgi çekicidir. Onun ve hatta toplumun birlik arayışı, pekala henüz başlamakta olan bir varoluşsal krizi atlatma - yükselen kargaşa karşısında bir tutarlılık ve anlam bulma çabası olabilir.⁹⁴

Rothko'nun 'birlik' kavramına vurgu yaparken verdiği örneklerden biri de Venedikli sanatçılardı. Rothko'ya göre, Venedikliler, kompozisyonlarında birbirinden ayrı görünüm yanılsamaları kullanıyor ve bir tür bedensellik sayesinde bunları birbirlerine bağlıyorlardı. Bu metod onların, ideolojik bir birliği olmayan nesnelere ile bedensel olarak ilişki kurmalarını mümkün kılmıştı. Bu yöntem bilinçli olarak ulaştıklarında da antik mitlerin kullanımı ölmeye başladı, çünkü mitler Rönesans sanatında asla gerçek manasıyla kendi birliklerini ifade etmemişti. Daha ziyade, Yunan birliğine veya ona benzer bir birliğe duydukları arzu ve nostaljiyi dile getirmişti. Bu, geçmişin mitlerine dair tüm göndergelerin değerine sahipti, çünkü bu mitlere olan hayranlığın ifadesinde onların özü ve varlığı yeniden teyit ediliyordu. Bu durumda, Leonardo ve Venediklilerin resmin bir bütün olarak birliğini koruduğu

⁹² Mark ROTHKO, *The Artist's Reality*, XIX.

⁹³ A.g.e., XX.

⁹⁴ A.g.e., XXI.

ve sanatçının yalnızca nesne yanılsamalarını değil, dokunsallık yanılsamalarını da tasvir etmesine imkan tanıyan bir yöntem geliştirdiklerini söyleyebiliriz.⁹⁵



Resim 22. Giorgione, Çobanların Tapınması, 1505-10.

Venedik aynı zamanda münzevilik prangalarının nihayet çıkarılıp atıldığı ve bedenselliğin yeniden teyit edildiği yerdir Rothko'ya göre. Bu yeniden doğrulama sayesinde en eksiksiz resmi ve Yunan mitlerinin tek gerçek rekonstrüksiyonunu buluruz. Çünkü Venedik resminin gerek konularında gerekse yöntemlerinde, Rönesans'ın gerçeklik düşüncesini doğrudan ve geçerli bir şekilde insanların seviyesine ve kelime haznesine katan, tam bir bedensellik etkisine ve mitolojinin yeniden inşasına rastlarız.⁹⁶

İlkel ırklar durumunda ise sözde gerçeklik dünyası ile hayal dünyası arasında belirli bir ayırım yoktu. Sonuç olarak, onlarınki, nesneleştiren ve tüm hayallerine fiziksel bir varoluş yaratmaya çalışan türde bir sanatsal mekandı. Bu

⁹⁵ A.g.e., 32-33.

⁹⁶ A.g.e., 101.

anlamda onlar tek gerçek sentezin, yani entelektüel deneyim yoluyla bildiğimiz hakikat ile duyarlılık arasındaki biricik özdeşliğin sahipleridir. Hristiyanlık da, kendi keskin demonolojisini, kontrol ettiği toplumun gündelik duyumsal varoluşuna sevk edebildiği ölçüde, bir sentezdir. Yunanistan da, ilk haliyle (kendi heykellerine taptığına göre) bu senteze sahipti, ta ki görünür duyarlıkların somutluğunu ve bununla birlikte tanrıların somutluğunu sorgulamaya başlayana kadar. Sonrasında resim ve heykel, üzerine boyandığı duvarı ve içinden oyulduğu taşı gizleyen mucizeleri sahneye koymaya başladı.⁹⁷

Rönesans'tan itibaren ise artık böyle bir sentez mevcut değil. İnsanoğlu, algı dünyası ile bu algıların uyanlarını elde ettiği nesnellik dünyası arasındaki uyumsuzlukları keşfetmeye başladı. Kısacası, bilimsel yöntem, şeylerin doğasının araştırılmaya başlaması, nesnel dünya ile hayal gücü arasında var olan birliği sonsuza dek bozmuş; yani somut nesnelere sağlanan hislerle, zihnin yaratımlarıyla somutlaşan hisler arasındaki ayrımı göstermiştir. Dolayısıyla, Rothko'ya göre bu noktadan itibaren sanatın, ilkel, antik Yunan ve Hristiyan dindarlara özel birliğe hiçbir zaman sahip olmadığı anlaşılabilir. Çünkü bilimin keşifleri her zaman kısmi, ayrık gerçeklerle sonuçlanır ve hayali (mitik), soyut bir felsefeye sapsın diye onları tekrar ilişkilendirmek için bir süper-bilime ihtiyaç duyar. Ve ona göre bilimsel mekaniğin ve işlemlerin nihai doruk noktasına varmış görüldüğü günümüzde bile, gerçekliğe dair bir inanç beyanı yapacak bilgiye hala sahip değilizdir. Bunun için öznel ve nesnel olanın birliğini ifade edecek bir formül bulmamız gerekmektedir.⁹⁸

Yine de Hristiyanlık, işlevleri ve erişilebilirlikleri Yunan tanrılarının insaniliği ile kıyaslanabilir ve aslında beşeri hiyerarşideki varlıklar olmaları sebebiyle onları bir anlamda insanlara daha da yaklaştıran bir araçlar hiyerarşisi yaratarak eski Yunan birliğine yaklaşmaktaydı. İnsanlar bu hiyerarşideki mevkilerine, bir takım mistik yollarla değil, dindarlıkları ve faaliyetleriyle erişmişlerdir, bu anlamda demokratik bir işleyiştir. Böylelikle Hristiyanlık bireyi vurgularken, aynı zamanda onun kurtuluşunu başka bir yerde konumlandırdı. Bunun sonucunda, nihai

⁹⁷ A.g.e., 59.

⁹⁸ A.g.e., 60.

birliğin yapaylığını kabul etti ve sistemine dahil edemediği öğeleri günah olarak adlandırarak, ölümsüzlükten ve dolayısıyla nihai birliğin sürekliliğinden men etti.

Rothko için Rönesans, birliğe dair bu keyfi düzenlemeyi çıkarıp bir kenara atmak demektir ve o günden beri de insanoğlu, kendi teçhizatına duyduğu güvenle birliğe erişme yolundaki meçhul istikametindedir. Bu, o zamandan beri süregelen istikrar eksikliğini, birbiriyle çelişen birliklerin art arda ve eşzamanlı varlığını ve antikitedekilerin kesinliğine eş bir ahlaki veya estetik sistem kurmak için gerekli inanç eksikliğini izah eder. Kendi sınırsız hürriyetinin bedelini insanoğlu böylece öder. Faust, buna en iyi örnektir.⁹⁹

“Antikitenin eriştiği bu nihai birlik, belki de Venedikli ressam ve Shakespeare hariç, bir daha asla bulunamamıştır.” diyor Rothko. Çünkü eskiler, plastik dünyalarında, insan deneyiminin çok önemli üç unsurunu tek bir sembol içinde birleştirmişlerdi. Bu üçü bedensellik, hissiyat ve nesnellikti. O zamandan beri, resimler birini veya ötekini vurguluyor ve aynı zamanda Prometheus gibi üçünü birleştirmedeki nafiye çabalarının acısını da ifade ediyordu. Rönesans’tan beri tüm sanatlarda, hisler dünyası ile zihin dünyası arasındaki ikilik, birlik eksikliğinin temel ifadesi olmuştu. Rönesans bir bakıma, inancın ölümü, birliğin ölümü ve mitin ölümü demektir. Bu sebeple Rönesans’tan bu yana geçen tüm sanatsal süreç, mitlere duyulan nostaljik bir özlem ve sanatın, gerçekliğin olanca bütünlüğünü yeniden sembolize etmesini sağlayacak yeni simgeler arayışı olarak tanımlanabilir.¹⁰⁰

Bununla birlikte, hisler dünyası ile zihin dünyasının aynı anda gerçekleşmesini sağlayan birleştirici bir unsur vardı Rothko’ya göre ve o da kendisine ve çevresine dair farkındalığını eşzamanlı olarak sürdürmek için insanın kendine -kendi zihnine- duyduğu inançtı. Bu, insana tanrılarla olan ilişkisinde yeni, kahramanca bir itibar sağlıyordu.¹⁰¹ Eskilerin kahramanca biçimlerini sanatında sürdürmeyi mümkün kılan, insanın statüsünün bu kahramanımsı tasavvuruydu. Antik sanatta tanrılar insan olmuşlardı. Şimdi ise insanlar tanrı oldular. Bu anlamda, Yunan, birliğin plastik eşdeğerinin ifadesi için bir araç olarak sunduğu nesnelere hiçbir

⁹⁹ A.g.e., 92.

¹⁰⁰ A.g.e., 96.

¹⁰¹ A.g.e., 94.

zaman şahsileştirmedir. Tüm nesnelere hem görünüşte hem de anekdotlarda oynadıkları kısımlarda belirli fonksiyonlara sahip semboller olarak, kişisiz (gayrişahsi) üretilmiştir. Dolayısıyla tüm ilişkiler semboliktir.¹⁰² Tanrılar zayıflık, yalancılık, sahtekârlık, mantıksızlık gibi insani nitelikleri üstlendiler. Yeni sanatta, bu kahramanca arayışın peşinde tanrısal insanüstü vasıflarının gelişmesiyle, insanlar önemsizliklerinden kurtulup tanrılar oldular. Önceki sistemde sonsuz, parçaların özelliğine iştirak ediyor ve bu şekilde özel olanı genelleştiriyordu. Rönesans, özel olanı aldı ve onu sonsuzun seviyesine yüceltti. Yani, antik sanatta, herhangi bir insan hareketi kahramanlık düzeyindeydi. Bizim sanatımızda ise bir insan eyleminin kahramanlık ruhuna bürünmesi için onu yüceltmemiz gerekir. Bizim için herhangi bir anekdotu bu boyuta taşımamız neredeyse imkansız iken, Yunan anekdotlarının sonsuz anlamları dile getirmede nadiren başarısız olmalarının sebebi budur. Hristiyan sanatı kahramanca bir olayı betimleyebiliyordu, çünkü İsa figürü sayesinde, insanın faaliyeti ve çilesi, insani eylemlerle kurtuluş anlamına geliyordu, çünkü her bir eylem insanın kurtuluşuna katkıda bulunmak olarak düşünülüyordu. Ne var ki, bizim kendi mücadelelerimiz bireyselleşmiş ve şahsi meşgalelerimiz olarak duruyor ve genelde asla sonsuz akışa bağlanmıyor. Benzer şekilde, içinde yaşadığımız modern toplumda insan ilişkilerini de resmedemeyeceğimizi söylüyor Rothko. “Topluluklarımızın birbirleriyle yapacakları bir şey olamaz. Sahil, sokak veya başka bir yer olsun, aynı mekanda biraraya gelmeleri için bir bahane lazım.” diyor. Ve eğer kendi çevremiz felsefi bir birliğe izin vermeyecek kadar çeşitliyse, en azından ona duyulan arzuyu ifade edecek bir sembol bulmamız gerektiğini savunuyor.¹⁰³ Bu sembol arayışı veya mit arayışı, kısmi ve birbirinden ayrı gerçeklerden duyulan memnuniyetsizliği ve insanın kendini geniş kapsamlı bir birliğin saadetine kaptırma arzusunun temsil eder.¹⁰⁴

Rothko'nun sanatının her evresine sinmiş bu 'birlik' arzusu, izleyici ile yapının ilişkisinde kendini duygu aktarımı olarak gösterir. Temel insani duygulardır söz konusu olan ve bireyle ilişkideki bu duyarlılığın yalnızca trajik bir duygusalılıkta bulunması anlamlıdır. Bunun nedeni, Rothko'nun, acı, hüsrân ve ölüm korkusunun

¹⁰² A.g.e., 98.

¹⁰³ A.g.e., 95.

¹⁰⁴ A.g.e., 37.

insanlar arasındaki en daimi bağ olduğunu düşünmesidir. Ne de olsa ortak bir pozitif amaçta ortak bir düşman, enerjileri birleştirmede çok daha iyi ve farklılıkları örtmede çok daha etkilidir. ¹⁰⁵

Modern sanat da Rothko'ya göre, mantıksal neticesine vardırıldığında görüneceği üzere, bu birlik eksikliğini tekrar dışa vurmuştur. Dadaizm ve sürrealizmle bir şüphecilik felsefesi – en çok da plastik bir şüphecilik - üretmiştir. Bu modern sanatçılar, 'nihai birliğe yönelik araştırma kendi içinde değersiz değil midir?' diye sormuşlar ve bu nedenle, ironik bir şekilde ve sadist ve mazoşist bir tuhaflıkla, çelişik ve karşıt inançları bir araya getirmekle meşgul, evrimleşmiş bir sanat ortaya çıkmıştır. Tüm bunlar, nihai birlikle alayın bir ifadesi ve şüpheciliğin acı meyveleridir. ¹⁰⁶

Yine de, ona göre, genel olarak modern sanat bir inkar değil, bir onaylamadır. Parçalanma ya da analiz süreci de maksatsız bir yıkıcı eylem değil, bilim insanlarının çoğu çalışmasında olduğu gibi daha kapsamlı sentezlerin evrimine giden bir sürecin parçasıdır. Buna göre modern sanatçılar bizi sadece etrafa saçılmış birçok sanat bileşeniyle yüzüstü bırakmadılar, bilakis onları yeniden kurdular ve bu bedeni kendi yaşam nefesleriyle yeniden canlandırdılar. Kısacası, ilkel dönemlerdeki kadar eksiksiz bir sentezi yeniden elde etmeye giriştiler, elbette, çağdaş düşüncelere ve bakış açısına dayanarak. ¹⁰⁷

Böylece, birlikte modern öznel/nesnel ikiliğinin nesnel tarafını oluşturan kübistler ve ondan hareketle soyutlamacılar, temel değerlerin tezahürü ile büyülendiler ve duygu ve görünümlerin yeniden keşfedilmiş temel öğelerinin kendi tarafsız özetlerini yeni sanatlarında üreterek hem biçimi hem de duyguları serinkanlılıkla incelediler. ¹⁰⁸

Başka bir deyişle modern sanatçılar, insanın tüm plastik kazanımını alıp onu farklı karşıt bileşenlere ayırdılar. Dolayısıyla, resmi, bir yandan insani ilişkilerinden mümkün olduğunca sıyrılmış kendi içinde bir şeye çeviren resimler

¹⁰⁵ A.g.e., 35.

¹⁰⁶ A.g.e., 60.

¹⁰⁷ A.g.e., 61.

¹⁰⁸ A.g.e., 108.

üreterek; soyutlamalarında, fiziksel dünyayı ve plastik dünyanın dokunsallığını mantıksal sonuçlarına taşıdılar. Öte yandan, yanılısamacı resim dünyasında, resimleri azami yanılısamaların alemine taşıdılar: bilinçaltına. Ve bu dünyaların nihai birliğini sezdirme gayesiyle, her ikisinin eşzamanlı olarak bilinçli bir şekilde çeşitli düzenlemelerini yaptılar. ¹⁰⁹

Bu eleştirilerin yanısıra Barnett Newman'la benzer şekilde Rothko da Avrupa modern sanatını -ister yanılısamacı ister soyut olsun- püriten olmakla suçluyordu. Ona göre herhangi bir sanat eserine duyusal ögenin öyle veya böyle dahil edilmesi gerekliydi, çünkü bu temelde plastik birliğin insan unsuruna indirgenmesi idi. Dini püritanizmden çok da uzak olmayan bir pürizm motivasyonu, bu ögeyi resimlerinden elimine etmeye çalışan modern sanatçılar bile, o püriten dinciler gibi, bedensel unsuru dışlama çabalarının şiddetiyle, onun gerekliliğini adeta yeniden doğrulamaktaydılar. Çünkü acının kendisi, doğası gereği dokunsal ve dolayısıyla duyumsaldır ve ifadenin bir etkeni olan bu niteliğin ortadan kaldırılması, öyle bir el becerisini gerektirir ki, gizlemeye çalıştıkları tenselliği ifşa eder. Tıpkı zihinselliği gizlemeye çalışan saf soyut resim savunucusu püritenlerin aşırı biçimselliklerinin de içeriği ifşa etmesi gibi. Bir anlamda, tam olarak yanılısamacı resimlerin tümü veya bu ucu en çok zorlayan resimler, bu inkârları yüzünden en bedensel olanlardır. ¹¹⁰

3.3. AD REINHARDT

Disiplin ve Mutlak

Her ne kadar Rothko'nun renk ve konuya yaklaşımı Barnett Newman'la kısmen ortak olsa da belki de çağdaşı sanatçılar arasındaki en yakın benzeri, 1940'ların sonlarına doğru monokroma yakın renk gruplarını benimseyen ve 1950'den itibaren özellikle simetrik kompozisyonlara yoğunlaşan Ad Reinhardt idi.

¹⁰⁹ A.g.e., 110.

¹¹⁰ A.g.e., 99.

Gerçi birbirleri hakkında eleştirel sözler sarf etmemiş de değillerdi. Örneğin Houston duvar resimleri bağlamında sonlu ve sonsuzu irdeleyen Rothko, Reinhardt'ta mistisizm olarak gördüğü şeyden hoşnutsuzdu: "... onun resimleri cisimsiz. Benimkilerse burada. Maddi olarak. Yüzeyle, fırça izleri vesaire. Onunkiler dokunulmaz." demişti. ¹¹¹ Veya Reinhardt'ın Rothko'nun sanatındaki konu vurgusuna yaptığı şu eleştiri: Adolph Gottlieb ve Mark Rothko'nun 1947 tarihli metnindeki "Hiçbir şey hakkında iyi bir resim diye bir şey yoktur." cümlesine "Bir şey hakkında iyi bir resim diye bir şey yoktur." ifadesiyle cevap vermişti. ¹¹² Rothko'nun Chapel resimleri yapmasına ise daha da sert bir tepki vermiş ve şöyle demişti:

"Sanat dünyasında yanlış olan Andy Warhol veya Andy Wyeth değil, Mark Rothko. En iyinin yozlaşması en kötüsü. Sinagoga duvar resimleri yapan Hristiyanlara ne demeli? (Motherwell) Ya Katolik kiliseleri dekore eden Yahudilere? (Rothko) ¹¹³

Ad Reinhardt'ın geçmişi ve eğitimi - Columbia College'da lisans öğrencisi olarak Irwin Edman'dan felsefe ve Meyer Schapiro'dan sanat tarihi eğitimi almıştı - herhangi bir sanat okulu eğitiminden daha sağlamdı. Resim yapmaya başladığı zamanlarda, zihni çoktan fazlasıyla eğitilmiş, klasik bir eğitim tarafından yapılandırılmıştı ve bu da nesiller boyu Amerikan sanatçıların başına bela olmuş dar kafalılıktan kaçmasını sağladı. Hayatı boyunca kültürünü genişletti, düşünceleri gelişmeyi asla bırakmadı. Avrupa medeniyetinden sonra dünya sanatını incelemeye başladı, nihayetinde son siyah resimlerini Doğu ve Batı sanatının karşılıklarının bir sentezi olarak tasarlayana dek.

Reinhardt'ın düşüncesinin gelişimini izlediğimizde, kabaca dört döneme ayrılacağını görürüz:

1. Otuzlu yılların başında, özellikle Platon'un klasik estetiğini çalıştığı ve Clive Bell ve Roger Fry gibi ilk formalist eleştirmenleri okuduğu öğrencilik yılları.

¹¹¹ Bkz. (74), WEISS, 289.

¹¹² Ed. Barbara ROSE, *Art as Art*, 166.

¹¹³ A.g.e., 190.

2. Otuzlu yılların sonlarında ve kırklı yılların başlarında, Malevich ve Mondrian'ın yazıları da dahil olmak üzere modernist soyutlama teorileriyle ilk teması.

3. Reinhardt'ın Çin ve Japon resmi, İslami dekorasyon ve genel olarak doğu düşüncesi ile artarak ilgilenmeye başladığı kırklı yılların sonları ve ellili yıllar.

4. Yalnızca, dünya sanatının kutuplarının bir sentezi olarak algıladığı siyah resimleri yaptığı altmışlı yıllar. Bu dönemde, tekrarlayan form kalıplarına ilişkin George Kubler'in (The Shape of Time'daki) yargılarından etkilenen Reinhardt, öldüğü sırada hala yarım kalan bir dünya sanat tarihi kitabı tasarlamaya başladı. ¹¹⁴

Bir parodi gibi kurguladığı "Reinhardt'ın Zamansız Üslupsal Sanat-Tarihsel Döngüsünün Beş Evresi" metninde kendi sanatını şu başlıklara ayırır:

- a. Otuzların sonundaki geç-klasik manierist post-kübit geometrik soyutlamalar
- b. Sanatın rokoko-yarı-sürrealist parçalanması ve "tümenden" barok-geometrik-ekspresyonist motifleri
- c. Kırkların sonundaki arkaik renk-kalıp-fırça empresyonizmi ve Siyah ve beyaz konstrüktivist-kaligrafi
- d. Ellilerin erken-klasik ruhban kırmızı, mavi, siyah monokrom kare-enine-kuşak form simetrileri
- e. Altmışların klasik siyah-kare tekdüze 1,5 metre zamansız üç parçalı gözden kaybolmaları ¹¹⁵

Bu tür bir kendiyle alay etme hissi Reinhardt'ın metinlerinde çok alışlagelmiştir, fakat çağdaşlarının hepsinde rahatsız edici bir şekilde eksik olan bir histir. ¹¹⁶ Bunun haricinde Ad Reinhardt'ın Amerikan soyut sanatı içerisindeki konumu da çağdaş sanatçılardan biraz farklı hatta ayrıksıydı. Kimi zaman kendini dışlanmış hissettiği de oluyordu. Bir röportajında "Aslında, uzun zamandır kabul edilemez tek soyut ressam olduğum kanısındayım." demişti. "Bu durumdan hoşnut musun?" diye sorulduğunda ise sitemkar bir şekilde "Hayır. Şaşırıyorum. Modern

¹¹⁴ A.g.e., XIII-XIV.

¹¹⁵ A.g.e., 10.

¹¹⁶ A.g.e., 4.

Sanat Müzesi son yaptığı 1963'teki on beş veya on altı Amerikalı sergisinde, odamı iple çevirerek sınırlandırmak zorunda kaldı ve halk sadece o odaya kızdı. Serginin geri kalanındaki her şeyi kabul ettiler - pop artları, alçıdan hamburgerleri ve diğer her şeyi.” cevabını vermişti. ¹¹⁷ Müze sergilerinin çoğunun dışında bırakılmıştı. “Modern Sanat Müzesi, Still ve Rothko ile o adamları sergiledikten ancak on iki yıl sonra beni de göstermeye başladı.” diyordu Reinhardt. ¹¹⁸

Reinhardt'ın sanatsal tavrında en belirleyici olan kavramlardan ikisi, saf soyut resim ve sanat-olarak-sanat kavramlarıdır. Her ne kadar Aristoteles ile başlayan geleneksel Batı estetiği, sanatın hayatın bir taklidi olduğunu savunsa da, ondokuzuncu yüzyılda, sanatın yaşamdan ayrışmasını varsayan, ona karşıt bir ‘sanat için sanat’ teorisi ortaya çıkmıştı. Sanatta vermeyebilecekleri tavizleri hayatta, özellikle de siyasal, sosyal ve iktisadi hayatta gören modernistler için ortak çıkış noktası sanatın ideal saf bir dünya olduğu fikriydi. ‘Laocoön’ adlı eserinde sanatların birbirlerinden mutlak ayrımını savunan Lessing'in ve Kant'ın İdealist estetiği bu görüşü pekiştirmekteydi. Sanatların birbirlerinden olabildiğince ayrılması mı yoksa melez karışık medyalar olarak birbirleriyle ilişkilendirilmeleri mi gerektiği sorusu 1960'larda önemli bir meseleydi. ¹¹⁹

Reinhardt ise sanatın sanat ve yaşamın da yaşam olduğunu iddia ederek, ikisinin de eşit değere sahip olduğu, ancak tek bir varlıkta birleştirilemeyeceği konusunda ısrar etti; bu ona göre hem sanat hem de yaşam için anlamsız ve değersiz olurdu. “Sanat hakkında söylenecek tek şey, onun bir şey olduğudur. Sanat, sanat-olarak-sanattır ve diğer her şey diğer her şeydir. Sanat-olarak-sanat, sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan şey değildir.” diyor ve soyutu tanımlarken sıklıkla başvurulan negatif teolojiyi o da kullanarak şöyle diyordu:

“Elli yıllık soyut sanatın tek amacı, sanatı sanat olarak ve başka hiçbir şey olmadan sunmak, onu olduğu tek bir şey haline getirmek, daha fazla ayırmak ve tanımlamak, daha saf ve daha boş, daha mutlak ve daha özel, nesnel olmayan, temsili olmayan, figüratif olmayan, imgeci olmayan, dışavurumcu olmayan, öznel olmayan.

¹¹⁷ A.g.e., 15.

¹¹⁸ A.g.e., 28.

¹¹⁹ A.g.e., 117.

Soyut sanatın ya da sanat-olarak-sanatın ne olduğunu söylemenin tek yolu, onun ne olmadığını söylemektir.”¹²⁰

Reinhardt’a göre sanatın “güzel”, “yüksek”, “soylu”, “liberal”, “ideal” olduğuna dair onyedinci yüzyıl düşüncesi, güzel sanatları ve entelektüel sanatı el sanatlarından ve zanaatten ayırmıştı. Bu anlamda güzel sanatların diğer sanatlardan ayrılması bir başarıydı. Onsekizinci yüzyılın “estetik” kelimesinin bir amacı da sanat deneyimini diğer şeylerden ayırmaktır. Ondokuzuncu yüzyıl sanatındaki başlıca akımların tümünün ortak beyanı sanatın ‘bağımsızlığı’dır. Yirminci yüzyıl sanatının tek sorusu, tek ilkesi, tek krizi ise sanatın katı ‘saflığına’ ve sanatın başka bir şeyden değil, sadece sanattan geldiği bilincine odaklanır.¹²¹

“Tek bir esas büyük sorun”un peşindeydi Reinhardt ve bu sorunun olasılığına sahip olacak kadar soyut ve saf olan tek sanat, saf soyut resimdi. Soyut resim yalnızca başka bir okul ya da akım ya da tarz değil, aynı zamanda ilk doğal ve serbest ve karışmamış, üslupsuz, evrensel resimdi. Başka hiçbir sanat ya da resim yeterince bağımsız, boş ve cisimsiz değildi ona göre.¹²²

Tasvir işlevi gören Batı resmi, yüzyıllar boyunca insanların onun temel anlamlarını görmelerini engellemiş ve nihayetinde resmi bir duvar dekorasyonuna indirgemişti. Yüzyılın başında soyut resmin ortaya çıkışına dek, ne resmin anlaşılması için doğrudan, ilk elden deneyime ihtiyaç duyulmuş ne de sanatın ‘demokratikleşmesi’ için bir yön gösterilmişti. Soyut resim ortaya çıktığında ise tıpkı matbu sayfanın onu okuyamayan insanları şaşırttığı gibi geleneksel değerleri rahatsız etmiş ve bozmuştu.¹²³

Reinhardt zamanla ‘sanat-olarak-sanat’ dogmasında formüle ettiği gereksinimleri karşılayan resimler yapmaya başladı. Siyah resimlerle ilgili orijinal beyanını ise 1955’te yazmıştı. ‘Açıkça tanımlanmış bir nesne’ diyordu son yaptığı siyah resimler için “neyi seçtiğimizi veya ondan ne yapacağımızı göremediğimiz, anlamı çıkarılamaz ve tercüme edilemez, bağımsız ve diğer tüm nesnelere ve

¹²⁰ A.g.e., 53.

¹²¹ A.g.e., 53-54.

¹²² A.g.e., 55.

¹²³ A.g.e., 119.

olaylardan ayrı. Özgür, yönlendirilmemiş ve yönlendirilemez, işlevsiz, pazarlanamaz, indirgenemez, fotoğraflanamaz, çoğaltılamaz, açıklanamaz bir ikon. Eğlence dışı bir şey, sanat ticareti için veya kitle sanatı halkı için değil, gayri-ekspresyonist, kendisi için değil.” Yaşamının son on yılında yaptığı bu siyah-kare resimleri Reinhardt 1961’de şöyle tarif ediyordu: “Kare (nötr, şekilsiz) bir tuval, 1.5 metre genişliğinde, 1.5 metre yüksekliğinde, bir insan boyunda, bir insanın açılmış kolları genişliğinde (büyük değil, küçük değil, ebatsız), üçe bölünmüş (kompozisyon yok), dikey bir formu çürüten yatay bir form (formsuz, üst yok, alt yok, yönsüz), üç (az çok) karanlık (ışıksız) kontrastsız (renksiz) renk, fırça vuruşlarını silmek için sürülmüş fırça vuruşları, mat, düz, serbest elle boyanmış (parıltısız, dokusuz, çizgisel olmayan, hard edge yok, soft edge yok) çevresini yansıtmayan bir yüzey – saf, soyut, nesnel olmayan, zamansız, mekansız, değişimsiz, ilişkisiz, ilgisiz bir resim – kendini bilen (bilinçsizlik yok), ideal, yüce, sanattan başka hiçbir şeyin farkında olmayan (kesinlikle anti-sanat değil) bir nesne.”¹²⁴

Reinhardt bu resimleriyle hayat ve sanat arasındaki sınırı tekrar çizip belirginleştirmek, yapıtı tam anlamıyla dünyadan soyutlamak istiyordu. Öyle ki en ufak bir ilişkisellik kırıntısı bile sakıncalıydı, mesela boyanın parlaklığı veya dokulu olması. Çünkü parlak siyah yüzey çevresini yansıtıyordu ve bu nedenle değişken bir niteliğe sahipti ve dolayısıyla bağımsız olamazdı. Ancak çevresini yansıtmayan mat bir yüzey bağımsız ve soyut olabilirdi. Üstelik matlık da yeterli değildi, aynı zamanda renksiz de olmalıydı. Reinhardt’a göre renk her zaman bir tür fiziksel aktiviteye veya kendine özgü bir iddialılığa hapsolmuştu ve yaşamla ilgisi vardı. Bu anlamda ancak ‘bayağılık veya halk sanatı veya bunun gibi bir şey’ olabilirdi.¹²⁵

¹²⁴ A.g.e., 82-83.

¹²⁵ A.g.e., 87.



Resim 23. Ad Reinhardt, Abstract Painting, 1963.

Reinhardt böylesine uç işler ve söylemler üreterek çağdaşı sanatçılardan belirgin bir şekilde ayrışıyordu, özellikle de Avrupalı meslekdaşlarından. Örneğin Mondrian’da belirgin bir asimetri ve renk algısı hakimken, Reinhardt’ta simetri ve renksizlik kaygısı en önemli motivasyondur. Fakat Reinhardt’ı diğerlerinden farklı kılan en önemli özellik belki de onun Doğu sanatına ve kültürüne duyduğu yakınlıktır. Reinhardt, dünya tarihinin ‘yüksek’ kültürlerinin uygar sanatları hakkında kendi neslinin tüm sanatçıları arasında en ayrıntılı ve eksiksiz bilgi birikimine sahip olan kişiydi. Hunter and Brooklyn College’da, İslam ve Asya da dahil olmak üzere Doğu sanatı dersleri vermişti ki bu konuda birçok batılı sanat tarihçisinden daha bilgiliydi.¹²⁶

¹²⁶ A.g.e., 211.

Hayatının son on yılını yalnızca siyah resimlerini yapmak için harcayan Reinhardt resmin hayatta kalmak için gitgide daha katı sabit kurallar ve geleneklerle kendini tanımlamaya zorlanacağına dair kendi bulunduğu kehanetlere örnek oldu. Siyah resimler yorumlanmaya, kopyalanmaya ve sergilenmeye karşı direnç gösteriyordu ve bu, sert ve talepkar etik duruşlarının bir parçasıydı. Reinhardt bu resimlerin hem Batı geleneğinin sonunu hem de yeni bir algı biçiminin başlangıcını temsil ettiği düşüncesindeydi. Her ne kadar siyah-kare resimleri kendi tarif edişinde Rönesans'ın insan oranlarına bir modül olarak atıfta bulunsa da - örneğin "bir insan yüksekliğinde, bir insanın açılmış kolları genişliğinde" diye betimlemesindeki kolları açık Vitruvius Adamı'na verdiği referans - bu resimler Batı resminden kökten farklı algısal gereksinimlere yol açtı. Haç şeklindeki görüntü odaklanmak için zaman gerektirdiğinden ve izleyicinin bilinç durumunu değiştirmesini talep eden bir konsantrasyon eylemine ihtiyaç duyduğundan, siyah resimler, sanatın Batı'daki işlevinden uzaklaşıp onun gitgide daha çok ilgilendiği Doğu kültürlerinin değerlerinden bazılarını yansıtır.

Bu resimler ikonografisiz ikonlardır. İslami dekorasyonun hipnotik motifleri gibi veya tantrik Budizm'in soyut şemaları gibi işlev görürler: meditatif olarak adlandırılabilir bir tefekkür durumuna neden olurlar. Normal bilinç durumundan böylesine değişmiş bir bilinç haline geçişi başlatan nesnelere olarak, işlevleri Batı medeniyetlerindeki sanat nesnesinininkinden farklıdır ve Doğu medeniyetlerindeki sanat nesnesinininkine yaklaşır. Siyah resimler, özellikle 'dini' olmasalar da, sanatını ticari işlem ürünü statüsüne indirmeye kararlı seküler bir kültürde, maneviyat boyutunu yeniden kazanma çabası olarak işlev görmüştür.¹²⁷

Bu maneviyat boyutu, yalnızca resmi saf soyut biçimlere indirgemekle kısıtlı kalmıyor, kısaca söylemek gerekirse sanatçının bir tür kendinden kurtuluşunu da gerektiriyordu. Sanatçının bağımsızlığını ilk kez ilan eden romantikler gibi Reinhardt da, sanatı insan özgürlüğünün temel tezahürü olarak görüyordu. Fakat o bu özgürlüğü, meslekdaşları olan romantizmin soyut-ekspresyonist mirasçıları gibi benliği boşaltma ya da bireysel egoyu ifade etme serbestliği olarak tanımlamamıştı. Sonunda özgürlüğü Batı'dan ziyade Doğu'nun kavramlarında buldu: gündelik

¹²⁷ A.g.e., 81-82.

hayatın değişken akışından ve kendinden kurtuluş olarak. Reinhardt'a göre özgürlük serbestlikte ve öznellikte değil, disiplinde bulunuyordu. Sonuçta Mutlak hakkındaki görüşü, Kant'çı olmaktan çok Vedantik'ti ve bu onun düşüncelerini kendi kuşağıninkilerden tamamiyle ayırıyordu.¹²⁸

Saflığın sanat-olarak-sanatın gelişimiyle bağlantılı olduğunu iddia ederken “Belki de İslami mimari dekorasyon, dinin hizmetçisi olarak kullanılmayan muazzam bir sanatın ve saf sanat-olarak-sanatın tarihindeki ilk farkındalık olabilir. Bizimse ancak yirminci yüzyılda tam olarak farkına vardığımız bir şey bu.” diyordu.¹²⁹ Onun için resim; özel, ayrı bir meditasyon ve tefekkür meselesiydi, bir eylem veya fiziksel spor değil.

Doğu sanatına duyduğu ilgiyi ve beslediği saygıyı kimi zaman şöyle sözlerle de dışa vurmuştur:

“Neden bin yıldan uzun bir süredir devam eden anıtsal bir soyut sanat geleneği olan İslami mimari dekorasyon, dünya sanatının önemli tarzlarının en çok ihmal edileni olmuştur?”

“Ne zaman Hindistan'ın Hindu ve Budist figüratif sanatları, Uzak Hindistan, Uzakdoęu Çin ve Japonya Batı sanat tarihinde hakkettikleri yeri alacaklar?”¹³⁰

“Bir sonraki devrim, ne olursa olsun, tüm yerli ve yabancı New York Okulu'nun “akıp giden dünyaya ait resimlerin” rüzgarlarıyla saçıldığını ve evrensel “saf ülke okulu” resimlerinin her yerde kalıcı olarak kabul edildiğini göreceğiz.”¹³¹

Onun ve o döneme kadarki birçok sanatçının nihai hedefi olan özgürlüğe giden yol Reinhardt için kendinden kurtulmayla gerçekleşebilirdi ve bu da öznellik değil ancak disiplinle mümkündü. Ona göre sanat hiçbir zaman spontan bir ifade olmamıştı. Her zaman sanatçılar sanatçılardan ve sanatsal formlar da sanatsal

¹²⁸ A.g.e., XVI.

¹²⁹ A.g.e., 20.

¹³⁰ A.g.e., 224.

¹³¹ A.g.e., 62. Reinhardt burada ukiyo-e sanatına ve Budizm'in bir formuna gönderme yapıyor.

formlardan gelmişti. ¹³² Tıpkı sanattaki tek anlamın sıkı bir çalışmadan geldiği gibi yoğunluk ve mükemmellik de ancak uzun ve yalnız, rutin bir dikkatten ve tekrardan gelirdi. Tek özgünlük, yalnızca tüm sanatçıların aynı gelenek içinde çalıştığı ve aynı göreneklerde ustalaştığı yerde mevcuttu. Tek özgürlük, sadece en bilinçli sanat disiplini ve en düzenli stüdyo ritüeli ile gerçekleştirilebilirdi. Ancak standardize edilmiş, saptanmış bir form imgesiz olabilir, ancak basmakalıp bir görüntü şekilsiz olabilir, ancak formül-ize edilmiş bir sanat formül-süz olabilirdi. ¹³³ “Neyi, nasıl, nerede resmedeceğini bilmeyen bir ressam iyi bir sanatçı değildir.” derken olası tüm rastlantısallığı saf dışı bırakmakla kalmayıp pür bir bilinçle kendi benliğini de kenarda tutma amacındaydı.

Reinhardt için Doğu’dan öğrenilmiş bir dersti bu. Onun özellikle etkilendiği –ezoterik Budizm gibi- Doğu sanatlarında formlar her zaman önceden biçimlendirilmiş ve hazırlanmıştı. Yaratıcı süreç her daim akademik bir rutin ve kutsal bir prosedürdü. Tüm kurallar önceden tayin edilmişti. Ona göre hiçbir şeye tutunmamak ya da sarılmamak ancak bu sürekli tekrar edişle ve kişiselliği bastırmakla mümkün olabilirdi. Tüm niteliklerden ve maddelerden kurtulmanın başka bir yolu yoktu. ¹³⁴

Bu yönteme örnek olarak Asya’daki heykel sanatını vermişti. Onun düşüncesinde Asya’da, tüm heykeller birer şemaydı, akademik kurallardan, geleneksel metinlerden ve kuşaktan kuşağa devrolan modellerden profesyonel sanatçılar tarafından ustalıkla düzenlenmiş klasikleşmiş planlardı. Standart formlar ve benzer motifler yüzyıllar boyunca tekrarlanmış ve rafine edilmişti. Dolayısıyla Asya sanatındaki yoğunluk, bilinç ve mükemmellik, yalnızca tekrarlardan ve aynılıktan gelmekteydi, tıpkı gerçek özgünlüğün sadece tüm sanatçıların aynı geleneklerle çalıştığı yerde mevcut olması gibi. ¹³⁵

¹³² A.g.e., 87-88.

¹³³ A.g.e., 58.

¹³⁴ A.g.e., 218.

¹³⁵ A.g.e., 217.



Resim 24. Tori Busshi, Shaka Triad, Japonya: Asuka dönemi, 623

Siyah-kare resimleri yaptığı dönemde kaleme aldığı metinlerde de Doğu sanatının etkileri çok kuvvetli bir şekilde görülür. Örneğin ‘sanat-olarak-sanat’ metinlerinden biri olan aşağıdaki şu alıntının zikirvari tekrarı, şüphesiz ezoterik Budizm’in sutralarını ve mantralarını akla getiriyor: ¹³⁶

Sanattaki başlangıç, başlangıç değildir.

Sanattaki yaratım, yaratım değildir.

Sanattaki doğa, doğa değildir.

¹³⁶ A.g.e., 46-47.

Doğadaki sanat, doğa değildir.

Sanatın doğası, doğa değildir.

Yaşamdaki sanat, yaşam değildir.

Sanattaki yaşam, yaşam değildir.¹³⁷

Bu yüzden Reinhardt'ın siyah-kare resimleri, onun incelediği değişmeyen Buddha görüntüleri gibidir: statik, cansız, zamansız, bir 'Mutlak' biçim. Belki şöyle söyleyebiliriz: Platon ile başlayıp neo-Platoncu İdealizm'in Kant'tan Mondrian'a kadarki çeşitli modern formlarıyla devam eden zamansız ve mutlak olanı arayış, Reinhardt örneğinde soyut, siyah bir 'mandala' ile sonuca ulaştı.¹³⁸

¹³⁷ A.g.e., 63.

¹³⁸ A.g.e., 185.

4. MİNİMALİZM

Düzlük ve Nesne

Minimalizm bir Amerikan fenomeni olmasının yanısıra, aynı zamanda resim, müzik, heykel, dans, film ve edebiyatta da kendine kayda değer düzeyde bir ifade alanı buldu. ¹³⁹

Asla tam olarak tanımlanmadığı halde, Minimalizm (veya Minimal Sanat) terimi, 1960'larda New York ve Los Angeles'ta ortaya çıkan, daha çok Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ve Robert Morris'in işleriyle ve bu eğilimle kısa süreli ortaklık kuran diğer sanatçılarla ilişkilendirilen avangard bir tarzı ifade eder. Minimal sanat, özellikle de heykel, tek veya tekrarlanan geometrik formlardan oluşma eğilimindedir. İster endüstriyel olarak üretilmiş, ister sanatçının talimatlarını takiben kalifiye işçiler tarafından yapılmış olsun, 1940'lar ve 50'lerde kendisinden önce gelen Soyut Ekspresyonist resim ve heykelin aksine, duyguya ya da sezgisel karar vermeye dair her türlü izi ortadan kaldırır. Minimal iş, kendi hakiki varlığının ya da yaşamının ötesinde bir şeye işaret etmez. Malzemeler malzeme olarak görünür, renk ise (eğer kullanılıyorsa) hiçbir şey ima etmez. ¹⁴⁰

Minimalizm burada küçük m harfiyle kullanılmıyor. 1960'lardaki soyut, kompozisyon karşıtı, maddi nesneye duyulan felsefi bir bağlılığı paylaşan sanatçılar ile sınırlıdır. ¹⁴¹ Fakat bu bağlılık kendilerinin belirttiği ve onayladığı bir durum değildir. Aksine Minimalizm ile bağlantılı tüm sanatçılar, kendilerinininkinin tutarlı bir akım olduğu fikrini reddetti; asla bir manifestoları olmadı, üstelik birbirlerinden farklı hatta karşıt bakış açılarına sahiptiler. 'Minimalizm'i, moda aç bir sanat dünyasının yeni trend arayışında yarattığı çekici bir etiket olarak gördüler. ¹⁴²

¹³⁹ Edward STRICKLAND, **Minimalism: Origins**, 4-5.

¹⁴⁰ Bkz. (38), MEYER, 15.

¹⁴¹ Bkz. (139), STRICKLAND, 5.

¹⁴² Bkz. (38), MEYER, 16.

Hatta Sol LeWitt şöyle diyecekti:

“Son zamanlarda minimal sanat için çok şey yazıldı, ama bu tür bir şey yaptığımı kabul eden biriyle henüz karşılaşmadım. Ortalıkta birincil yapılar, indirgemeci, reddedici, dingin ve mini-sanat denen başka sanat biçimleri var. Bunları yapan tanıdığım bir sanatçı da yok. Bu yüzden bunun sanat eleştirmenlerinin, sanat dergileri aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurmak için kullandığı gizli bir dil olduğuna inanıyorum.”¹⁴³

Dahası Newman ve Reinhardt’tan tutun da Ryman ve Tuttle’a kadar her Minimal ressam, bir dönem, özelliklerinden herhangi birine dayanarak Minimalizm’den uzaklaşmıştır.¹⁴⁴

Bir akım olarak Minimalizm’in ilk dikkat uyandırdığı alanın heykel olmasına rağmen, reddedici (indirgemeci) hareketin daha heykeller sergilenmeden on beş yıl önce başladığı ve geliştiği alan resimdi ve Minimal heykel, resmin üslubundan ve kaygılarından hareketle evrimleşmişti.¹⁴⁵

Kimi kaynaklar Minimal resmi Barnett Newman’ın 1948’deki ‘Onement I’ adlı resmiyle başlatırken, Minimalizm hakkındaki tanımların çoğu Frank Stella’nın ‘Siyah Resimler’ini başlangıç noktası olarak kabul eder.¹⁴⁶

Stella’nın ‘Siyah Resimler’inin 1959 gibi erken bir tarihte The Museum of Modern Art’taki ‘16 Amerikalı’ sergisinde gösterilişi bu dönemin başlangıcına, Robert Morris’in süreç odaklı çalışmaları ve Michael Heizer’in altmışlı yılların sonlarındaki arazi sanatı işleri ise aynı dönemin ölümüne işaret eder. Çağdaş eleştirel literatürün büyük bölümü ise 1963 ve 1968 yılları arasında ortaya çıkmıştır.¹⁴⁷

¹⁴³ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 892-895.

¹⁴⁴ Bkz. (139), STRICKLAND, 97.

¹⁴⁵ A.g.e., 8.

¹⁴⁶ A.g.e., 9.

¹⁴⁷ A.g.e., 6-7.



Resim 25. Frank Stella, Jill (Black Series), 1959.

1959'da New York'taki '16 Amerikalı' sergisinde sergilenen Stella'nın eserleri, önceki neslin jestüel 'action' resminden uzaklaştığını adeta ilan etmişti. Bununla birlikte, aynı resimler Soyut Dışavurumculuk'tan doğan geçiş resimleri olarak, daha sonra Minimalistler tarafından silinecek olan bir konu kalıntısı da içeriyorlardı. Konu, resimlerin isimlerindeydi. Bu serideki başlıklar çeşitli yirminci yüzyıl felaketlerine ve 'karamsar konular'a değiniyor; siyahlıkları Motherwell'imsi bir pathos'un yanısıra muhalif bir Beatnik duruşunu akla getiriyordu.¹⁴⁸

Stella'nın 1958 yılının sonunda yapmaya başladığı bu siyah resimler, bir bakıma, on yıl önce Barnett Newman tarafından Amerikan resminde başlatılan

¹⁴⁸ Bkz. (38), MEYER, 20-21.

indirgemeci eğilimin doruk noktasıydı. Barbara Haskell'e göre Stella, geometrik soyutlamayı kabul eden, ancak onun öznelliğini ve metafizik tutkularını kaldıran ilk sanatçıdır.¹⁴⁹

Söz konusu resimler için Carl Andre'nin yorumu şu şekildeydi:

“Sanat gereksiz olanın dışlanmasıdır. Frank Stella şerit resmetmeyi gerekli buldu. Resimlerinde başka bir şey yok. Ne kendisinin ne de izleyicisinin duyarlığı ya da kişiliğiyle ilgileniyor. Resmin gereklilikleriyle ilgileniyor. Simgeler insanlar arasında alınıp verilen fişlerdir. Frank Stella'nın resmi simgesel değil. Onun şeritleri fırçanın tuvaldeki yollarıdır. Bu yollar sadece resme açılır.”¹⁵⁰

Donald Judd'ın deyişiyle, Stella'daki yanılsamacı espasın yokluğu, artık Soyut Ekspresyonizm'in yetersiz bir stil gibi, temsili sanatla ve onun anlamıyla bir uzlaşma gibi görünmesine yol açmıştı. Bir önceki dönemin sanatçıları olan Newman ve Rothko gibi Soyut Ekspresyonistler, aşkın bir doğrudanlık sanatı geliştirmek için çalışmalarındaki dışsal unsurları tasfiye etmişlerdi. Rothko, meşhur bir açıklamasında, 'trajik ve zamansız' bir konuyu ancak büyütülmüş, basit şekillerin aktarabileceğini ileri sürmüştü. Ne var ki Minimalistler, Soyut Ekspresyonistlerin metafizik iddialarını reddettiler. Newman ve Rothko'nun çalışmalarının basitliğine ve ölçeğine hayran kalırlarken, eski neslin görkemli temalarından özenle kaçındılar.¹⁵¹

Newman'ın da Rothko'nun da zihinleri içerik sorunuyla meşguldü ve çabalarının büyük bölümünü geniş renk alanlarını sembolik hale getirmek için harcamışlardı. Kenneth Noland gibi Minimalistler ise onların biçimsel yapılarını alan fakat diğer kaygılarını, örneğin Newman'ın 'yüce'sini ve Rothko'nun 'trajik'ini dışarıda bırakan kuşağa aitti. Geriye kalan, insani anılardan arındırılmış bir resmin maddeselliği idi.¹⁵²

¹⁴⁹ Barbara HASKELL, **Blam!**, 91.

¹⁵⁰ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 865.

¹⁵¹ Bkz. (38), MEYER, 24.

¹⁵² Lawrence ALLOWAY, **Topics in American Art Since 1945**, 258.



Resim 26. Kenneth Noland, 1959.

Minimalist resim, aracı (medyumu) kendi bileşenlerine indirgeyerek ve bu bileşenleri alenen sergileyerek Modernizmin indirgemeci saflaştırmasını doruk noktasına ulaştırdı. Artık tek bir pigment tüm yüzeye tekdüze uygulanabilirdi. Alternatif olarak, yüzeyin kendisinin çoğu veya bir kısmı çeşitli geometrik düzenlerin ayrılmaz bir parçası olarak veya sırf bir çizgiyi daha etkili bir şekilde belirginleştirmek için açıkta da bırakılabilirdi.

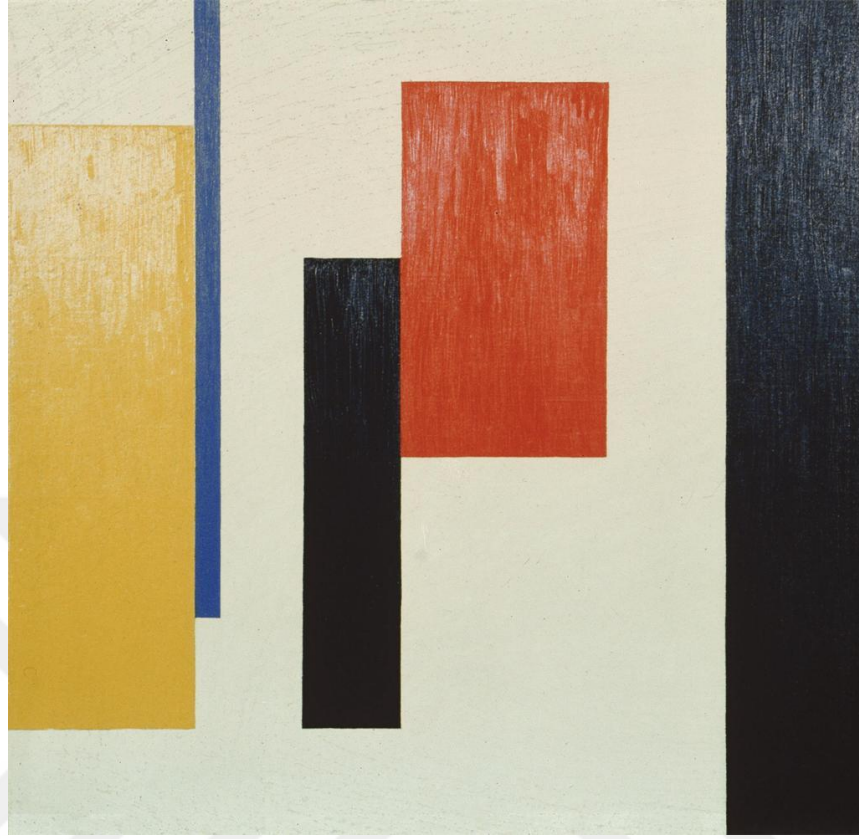
Minimalist palet tek bir renk tonu ile sınırlı olabileceği gibi, Minimalist resimdeki veya desendeki çizgi ögesi de, ister Ellsworth Kelly’de olduğu gibi birkaç santimetre, ister Patricia Johanson’daki gibi birkaç metre uzunluğunda, kağıda, astarsız tuvale veya monokrom bir alana çizilmiş olsun, tek bir çizgiden oluşuyor olabilirdi. Minimalizmde form, karakteristik olarak farklılaşmamış bir bütünselliğe veya her yere yayılmış bir motife indirgenmişti: bir alan ve/veya kafes veya başka bir şekilde düzenlenmiş geometrik bir şemaydı. Çalışmalar, düzensiz şekilli, birimsel

tasarımlı münferid işler veya beraber bir bütün oluşturan tuvaler olarak ortaya çıkabiliyordu.¹⁵³

Minimalizmin kökenlerine baktığımızda ise Kasimir Malevich'in 1913'te 'Victory over the Sun' için yaptığı eskizlerden ve sahne tasarımlarından doğan Suprematizm'i, ertesi yıl Mondrian'ın ortaya çıkardığı neo-Plastisizm'i ve sırasıyla bu hareketlerin 1915 ve 1917 yıllarındaki manifestolarını sayabiliriz. Malevich'in kare-içinde-karelerinin etkisi Ellsworth Kelly'de devam etmiş ve 1960'larda Jo Baer'de (Primary Light Group), Robert Ryman'da (untitled 1961 oils on linen), Robert Mangold'da (Frames serisi) ve diğerlerinde çerçeveleme modeli halini almıştır. Çevrelenmiş kare motifi en gelişmiş şekilde ise Joseph Albers'in Kareye Saygı'sında görülür, öğrencisi olan Kenneth Noland'ın 1950 sonlarındaki ve 1960 başlarındaki resimlerinin iç içeliğinde de Albers'in etkisi hissedilir. Mondrian'ın neo-Plastisizm'inden Reinhardt'a ve Kelly'ye uzanan bir diğer ve daha önemli kol ise Burgoyne Diller ve Stuart Davis gibi Amerikan soyutçuları aracılığıyla var olmuştur.¹⁵⁴

¹⁵³ Bkz. (139), STRICKLAND, 12-13.

¹⁵⁴ A.g.e., 45.



Resim 27. Burgoyne Diller, First Theme, 1943.

Böyle bir soyağacı oluşturmakla birlikte, aslında Minimal sanatçılar, büyük ölçüde, hem ABD hem de Sovyetler Birliği tarafından Soğuk Savaş sırasında Kontrüktivizm'in bastırılmasından dolayı avangard öncüleri hakkında yeterince bilgi sahibi değillerdi. New York'taki Museum of Modern Art'ın müdürü Alfred Barr, 1928'de bir Rusya gezisi sırasında Malevich, Rodchenko, Lissitzky ve diğerlerinin eserlerini satın alarak, Süprematizm ve Konstrüktivizm'in kilit örneklerini müzenin koleksiyonuna katmıştı. Her ne kadar Andre, Flavin ve Stella bu eserlere hayran olsalar da, bunlar çok sınırlı bir kesim tarafından anlaşılıyor. Ta ki 1962'de, Rus avangard sanatı tarihinin İngilizce'deki ilk kitabı olan, Camilla Gray'ın "Sanatta Büyük Deney: 1863-1922" nin yayınlanmasına kadar Amerikalılar bu tarihi derinlemesine anlamaya başlamış değildi.



Resim 28. Robert Rauschenberg, Untitled (Asheville Citizen), 1952.

Benzer şekilde Ellsworth Kelly ve Ad Reinhardt'ın 1950'lerdeki monokrom resimlerinin genç kuşak Minimal sanatçılara ilham verdiği zannedilebilir. Fakat Kelly'nin sadece geç 1950'lerden ve erken 1960'lardan, 'organik' şekillere ve figür/zemin ilişkisine dayalı New York işlerini bilen genç sanatçılar, 1950'lerin başlarında Kelly'nin Paris'te geliştirdiği monokromlardan bihaberdi. Reinhardt'ın 'siyah' resimlerinin hafif yanılsamacılığı ise çalışmalarının Judd ve hatta Stella

üzerinde sınırlı bir etkide kalmasına neden oldu. Aslında Minimalizm üzerinde Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'in, Barnett Newman'ın ve Mark Rothko'nun çalışmaları daha doğrudan bir etki yarattı.¹⁵⁵

Rauschenberg kendi çalışmalarına Minimalist sanat nesnesinin havalı özerkliğine yabancı olan interaktif bir kapasite bahşetmişti. Bu özerklik, hem Stella'da hem de siyah alanındaki büyük atası Ad Reinhardt'da çok farklı ancak eşit derecede kuvvetli bir şekilde örneklenmiştir. Yves Klein'in hayalperest tuhaflıklarının tek kişilik bir Dadaist canlanmayı temsil ettiği bu dönemde Rauschenberg solo ve kolektif anarşizm arasında dalgalanırken, Reinhardt '(Bay) Saf', 'Karanlığın Prensi' ve 'kara keşiş' olarak tanındı; sadece paletinin sadeliği yüzünden değil, aynı zamanda 1940'ların ortalarından 1967'de 53 yaşındaki ölümüne kadar karikatürler, konferanslar ve röportajlar aracılığıyla zekice fırçaladığı sanat dünyasıyla bir türlü yıldızı barışmayan kişiliği yüzünden.¹⁵⁶

Reinhardt'ın siyahları, Stella'nın 1958-60 arasında yaptıklarıyla karşılaştırıldığında aslında siyah bile sayılmazdı. Koyu mavi, kırmızı ve yeşil pigmentlerin çeşitli karışımlarından oluşan bir renkti. Son dönem tuvaleri ise hatırı sayılır bir görsel adaptasyon süresine ihtiyaç duyuyordu ve bu resimleri sıradan izleyici gerçekten göremiyordu. Çok az ziyaretçi resmin ihtiyaç duyduğu bu zamanı ayırıyor ve çoğu Reinhardt'ın siyahlarını genelde bir şaka olarak algıliyordu.¹⁵⁷

Sergiye gitmeyenlerin ise bu konuda hiç şansları yoktu, çünkü bu resimlerin kitaplarda, posterlerde, kataloglarda vs. hiçbir şekilde etkili basılabilmeleri mümkün değildi. Resimlerin kendisinde çok derin bir resimsel espas vardı ve bunu baskıda vermek imkansızdı, hala da öyle. Böylelikle Reinhardt sanatı sadece sınırlarına indirgemekle kalmadı, aynı zamanda görünürlüğü de sınırlarına indirgedi.¹⁵⁸

Sanatçılar arasındaki dönem benzerliklerine rağmen, Reinhardt'ın siyahları atmosferik olarak Barnett Newman'ın Cathedra'sından ve hatta geç dönem

¹⁵⁵ Bkz. (38), MEYER, 20.

¹⁵⁶ Bkz. (139), STRICKLAND, 40.

¹⁵⁷ A.g.e., 48-49.

¹⁵⁸ Brian O'DOHERTY, **Object and Idea**, 106.

Rothko resimlerinin kasvetli varlıklarından ziyade, Tony Smith'in ve Ronald Bladen'in geç dönem karanlık küpleri ve monolitleri ile daha fazla ortak noktaya sahipti. Özerklikleri ve kayıtsızlıklarıyla, Soyut Ekspresyonizm'in sözde kaynağı - ve sonu - olan öznel içebakışı değil, nesnel düşünmeyi teşvik ettiler. ¹⁵⁹

Reinhardt'ın estetiği esasen; soğukluğu, sadeliği, sanatın nesneliği ve özerkliği konusundaki ısrarıyla sorunsuz bir şekilde Minimalistti. Yine de resimleri, talep ettiği izleyici davranışı bakımından, sanatlarının romantik ve psikiyatrik mitolojiyle kirlendiğini iddia ettiği çağdaşlarının (özellikle de Rothko'nun) resimleriyle muğlak bir şekilde de olsa ilişkilidir. ¹⁶⁰

Tüm bu resimsel çalışmaların yoğunluğuna rağmen Minimalist sıfatının heykel sanatı için kullanılması daha yerinde olabilir, çünkü daha önce Minimal olarak sınıflandırılmış bir heykel mevcut değildi. Buna karşın, en güçlü ve cesur Minimal resimler, terimin 1965'te yeniden ortaya çıkmasından çok önce, 1960'lı yıllardan bile önce yaratılmıştır. Resimden on yılı aşkın bir süre sonra ortaya çıkan heykel, hem hızlı bir şekilde kabul edildi hem de stilize edildi; yetmişlerde ise çoktan bitmiş bir şey olarak akademikleşmişti. ¹⁶¹

Minimal heykelin ortaya çıkışı, Minimalizm'in yanılısamayı inkar edişini benimseyen Dan Flavin ve Donald Judd gibi sanatçıların resim ortamını zorunlu olarak reddetmesi sayesinde oldu. Judd'ın 'Specific Objects' adlı etkili makalesinin yayınlanması ise Minimal eleştirinin resimden üç boyutlu nesneye geçişine işaret etti.

Minimal heykel 1963'te sergilenmeye başladığında, en iyi Minimalist resimlerin neredeyse tamamı zaten yapılmıştı. 1950'den bu yana sergilenen bu resimlere cevaben, altmışlı yılların başında ortaya çıkan heykel, reddedicilikte tüm araçlar içinde en ısrarlıydı. Heykel üç boyutlu bir formdu ve Minimal sanatçı bu tanımın asgari gereksinimlerini karşılayan eserler sundu: temsili olmayan, geometrik üretimler – monokrom küpler, kutular, levhalar vs. – asamblajdan, jestten veya dekorasyondan uzak ve bir özerklik statüsü arzulayan nesnelere. Diğer yandan

¹⁵⁹ Bkz. (139), STRICKLAND, 50.

¹⁶⁰ A.g.e., 53.

¹⁶¹ A.g.e., 4-5.

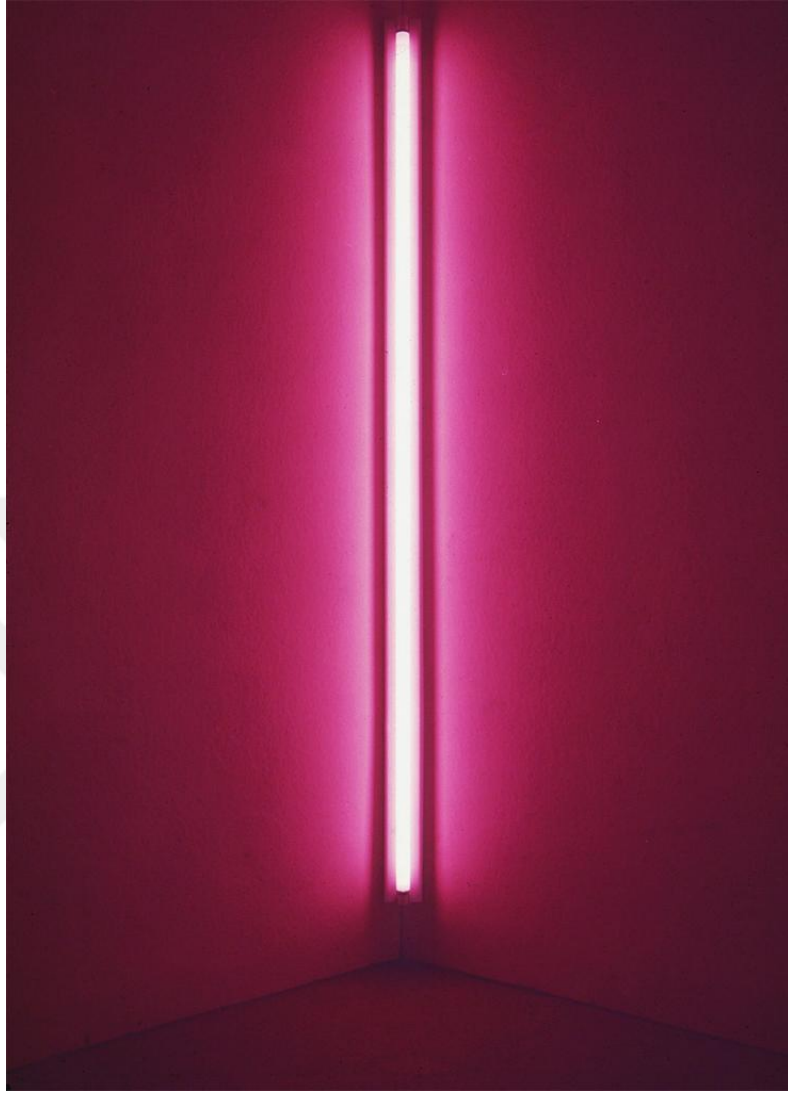
kaidenin ortadan kaybolması, Minimalist resimlerin geleneksel asılmayı reddetmesiyle aynı amaca hizmet etmişti.



Resim 29. Donald Judd, İsimsiz, 1966.

Minimal heykel, fabrika yapımı nesnelere formalist tipte bir indirgemeye ulaşmak için kullandı. Bunu yaparken Flavin'in standart floresan lambalarından yapılmış işlerinde, Andre'nin endüstriyel inşaat tuğlalarında ve Judd'ın fabrika yapımı objelerinde görebileceğimiz aşırı bir biçimsel azaltma ve korkunç bir basitlik (işin tasarımı 'minimum'a indirgenmişti) önerdi. Judd ve Morris'in çalışmalarına verdikleri 'specific objects' ('özel nesnelere') ve 'unitary forms' ('üniter formlar') isimleri, sanatlarının temellerine indirgendiğini ve bununla özdeşleştiğini gösterir.¹⁶²

¹⁶² A.g.e., 14.



Resim 30. Dan Flavin, Pink Out of a Corner To Jasper Johns, 1963.

Yves Klein kendi monokrom resimleriyle ilgili şöyle demişti: “Rengi göstermeye çabalıyordum ve serginin açılışı sırasında, görsel alışkanlığın kölesi olmuş izleyicilerin, duvarlardaki bu farklı renkten yüzeylerle karşılaşınca, onları polikrom bir süslemenin bileşenleri olarak yeniden düzenlediklerini fark ettim. Seyirciler tek bir anda tek bir resmin rengini tefekküre giremiyorlardı ve bu da benim için hayal kırıklığı oldu, çünkü ben kesin ve kategorik şekilde bir yüzeyde iki rengin iç oyununa bile yer vermeyi reddetmiştim.

Bana göre tek bir tuval üzerinde yanyana gelen iki renk, gözlemciyi iki rengin bu yanyana gelme gösterisini ya da onların mükemmel uyumunu görmeye

zorlar, ama onun resmin duyarlılığına, egemenliğine, amacına girmesine engel olur.”¹⁶³

Monokromluğun dışında Minimalizm’in sıklıkla kullandığı bir diğer unsur ise simetriydi. Simetri konusunda ilk kafa yoranlardan biri Stella’ydı. İlişkisel resimle ilgili bir şey yapması gerektiğini hissettiğinde, çeşitli resimsel parçaları birbiriyle ve birbirine karşı dengelemeye çalışırken başvurduğu yegane yöntem simetri olmuştu. Judd ise Minimal resmi eski resme karşı savunurken konuya dikdörtgenin kullanımını açmıştı. Ona göre resim konusunda asıl hata dikdörtgen düzlemin duvara dümdüz yaslanmasıydı. Dikdörtgen kendi başına bir şekildi, belli ki şeklin bütünüydü ve neyin üzerinde ya da içindeyse onun yerleşimini belirleyip sınırlandırıyor. Judd, eski sanatta dikdörtgenin şeklinin vurgulanmadığını, parçaların ve onlar arasında ortaya çıkan renk ve biçim ilişkilerinin önemli olduğunu düşünmekle beraber Pollock, Rothko, Still ve Newman’ın ve son zamanlarda Reinhardt ve Noland’ın eserlerinde dikdörtgenin önem kazandığını belirtir. Bu sanatçıların resimlerinde parçalar azdır ve birliğe tabidir, sıradan anlamda onun parçaları değildir. Resmin kendisiyse neredeyse bir varlık, bir şey olmalıdır ve asla bir grup varlık ve göndermenin tanımsız toplamı değildir. Eski resim ise bu tek bir şey karşısında güçsüz kalır. ¹⁶⁴

Minimal yapıta hakim olan bu birlik ve homojenlik niteliği söz konusu sanatçıların paylaştıkları ortak bir paydaydı. Bu ortak bakış açısı ilk kez eleştirmen Bruce Glaser tarafından Şubat 1964’te Stella, Judd ve Flavin ile yapılan bir radyo röportajında ortaya çıkmıştı. Hemfikir oldukları konu ilişkisel ve ilişkisel olmayan yöntem arasındaki ayrımdı. Bu bakış açısı Avrupa sanatıyla Amerikan sanatını karşı karşıya konumlandırıyor. ¹⁶⁵

¹⁶³ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 863-865.

¹⁶⁴ A.g.e., 869-873.

¹⁶⁵ Bkz. (38), MEYER, 25.



Resim 31. Carl Andre, 5 x 20 Altstadt Rectangle, 1967.

Şövale resmi - ya da Judd'un dediği gibi 'Avrupa resmi' - parçaların ilişkisel dengelenmesi veya bir kompozisyon hiyerarşisi üzerine yapılandırılmıştı. Buna karşılık, en radikal güncel resim, ya hiyerarşik olmayan her yeri kaplayan bir şekle veya önceden belirlenmiş simetrik bölümlere dayanıyordu. Jackson Pollock'un akıtma resimleri veya Newman'ın devasa tuvaleri 'yoğun, net ve güçlü', 'bütünlüklü' imajlar olarak okunuyordu. Avrupa resmi yanılısamacı espasa bağlıyken, yeni Amerikan resmi birleşik, hakiki bir varlıktı.¹⁶⁶ Buna göre kompozisyon dengesi, Avrupa sanatının ve onun 'akılcı' felsefesinin nahoş bir kalıntısından ibaretti.¹⁶⁷

¹⁶⁶ A.g.e., 23.

¹⁶⁷ A.g.e., 25.

Örneğin Judd, David Smith ve Anthony Caro gibi önde gelen heykeltıraşların, parçaların Kübist dengelenmesine dayalı çalışmalarını beğenmez, onları ilişkisel olmakla suçlardı. ¹⁶⁸ Judd, yeni Amerikan sanatının daha ‘gelişmiş’ olduğu kanısındaydı, çünkü ideal bir düzeni kavrayabilecek akılcı bir izleyiciyi değil, sadece basit maddi olguları algılayan birini var sayıyordu. Ne şeylerin altında yatan bir anlam vardı, ne de birinin gözlemsel gerçeklikle dolaysız karşılaşmasından başka bir doğru. ¹⁶⁹

Minimalizm bu şekilde geometrik formları, seri düzeni, anti-öznel yöntemleri ve galeri mekanını yeniden keşfetmiştir. ¹⁷⁰

Söylemleriyle mekanın bu yeni algısına vurgu yapan sanatçılardan biri de Robert Morris idi. Morris, Konstrüktivistlerin eserlerinin figüre veya mimariye gönderme yapmamasını övüyor ve Tatlin’i, heykeli temsilden kurtaran ve onu malzemesini olduğu gibi kullanmasıyla özerk bir biçim haline sokan belki de ilk kişi olarak kabul ediyordu. Gabo, Pevsner ve Vantongerloo’yu da beğeniyordu.

Morris, ancak güçlü Gestalt duyumları uyandıran basit biçimlerin kullanımıyla eserin özerkliğinin korunabileceğini savunuyordu. Onların parçaları algısal ayrılmaya en büyük direnci sağlayacak şekilde biraraya getirilmişti. Heykele uygulanabilen biçimler açısından, bu Gestalt’lar basit çokyüzlülerdi. ¹⁷¹

¹⁶⁸ A.g.e., 23.

¹⁶⁹ A.g.e., 25.

¹⁷⁰ A.g.e., 26.

¹⁷¹ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 873-881.



Resim 32. Robert Morris, İsimsiz, 1967.

Morris'in deyimiyle 'yeni eser' eski içsel bağlantılarını kendisinden ne kadar çok çıkarır ve onları uzam, ışık ve izleyicinin görüş alanının bir işlevi haline sokarsa, o kadar iyiydi. Yeni eser eskisine göre daha dönüşlüydü, çünkü insanın eserle kendisinin aynı uzamda bulunduğu farkındalığı, birçok iç ilişkiye sahip eski eserdekenden daha güçlüydü. Artık insan nesneyi çeşitli konumlardan ve değişen ışık ve uzamsal bağlam koşullarında değerlendirirken, ilişkileri kendisinin kurduğunun farkına varıyordu. İster yapısal bir bölmeye, zengin bir yüzeye, isterse herhangi bir şeyle kurulsun, her iç ilişki nesnenin kamusal, dışsal niteliğini

azaltmaktaydı, oysa yeni minimal nesne tam da bu sıkıştırılmış iç ilişkilerle gözalıcı hale gelen eski duymusal nesnenin reddedilmesi anlamına geliyordu.¹⁷²

Eski Modernist eserin kendi maddiyatını aşmaya can attığı bir yerde, Morris'in heykeli sadece kendisiydi, aşikar ve apaçık. Dahası, izleyicinin algı eyleminde kendi öz hissiyatını arttırıyordu. Böylece seyirci ile aynı mekanda var olan Minimal nesne, kişinin farkındalığını başka nesnelere ve kişilerden ayıramayacak şekilde teşvik etmeye başlamıştı.¹⁷³ Bu şekilde Minimalizm, Modernist heykelin ideal mekanını ve maddeselliğini bozarken özel benlik kurgusunu da sarsmaktaydı.¹⁷⁴

Minimal sanatın Clement Greenberg ve Michael Fried gibi modernist eleştirmenlerin hedefi haline gelmesinde bunun da payı olsa gerek. Greenberg Minimalizm'i yegane kaygısı şok etmek olan Dadaist bir etkinlik, bir 'yenilik' sanatı olarak görüyordu.¹⁷⁵

Bu eleştirilerin sebeplerinden biri pek çok Minimal işin Modernizm'in araca özgünlük (medium-specificity) hükmüne meydan okumasıydı. Judd'ın renkli rölyefleri ne resimdi ne de heykel. Araçlar arasındaki Modernist ayrımı bulanıklaştırarak Modernist projenin içeriden altını oyuyordu.

Dahası Dada gibi Minimalizm de sanat olanla olmayan arasındaki net ayrımı bulanıklaştırmıştı. Minimalizm, Modernist ve Dada gelenekleri arasındaki, el yapımı, yüksek sanat ve gündelik nesnelere arasındaki ayrımı yıkarak fabrika üretimini formalist sanata dahil etmişti.¹⁷⁶ Önceden planlanmış ve bir başkası tarafından gerçekleştirilmiş Minimal iş biçimsel karmaşıklıklardan ve duygudan yoksundu, Greenberg için 'çok fazla düşünsel marifet'ti, çok kavramsaldı. Sanattan ziyade mobilyaya yakın oluşuyla, bir tür 'iyi tasarım'dı, daha fazlası değil. Judd, Flavin, Andre ve LeWitt'in duygudan mahrum bir sanat geliştirmek için fabrika üretimini keşfettiği yerde, Greenberg her zaman, 'gerçek' sanat eserinin sanatçının öznelliğinin el yapımı bir ifadesi olduğu Soyut Ekspresyonist estetiğin tarafını tuttu.

¹⁷² A.g.e., 873-881.

¹⁷³ Bkz. (38), MEYER, 37.

¹⁷⁴ A.g.e., 40.

¹⁷⁵ A.g.e., 33.

¹⁷⁶ A.g.e., 40.

Greenberg Minimal işle Duchamp'ın readymade'lerini (hazır yapıt) aynı kefeyle koyarken, Michael Fried Minimalizm'i Modernizm'in talihsiz bir doğal sonucu olarak görüyordu.¹⁷⁷

Fried, Minimal sanatı 'literalist sanat' olarak adlandırıyor ve bu akımı büyük ölçüde ideolojik buluyordu. Ona göre literalist duyarlık teatraldi, çünkü daha en baştan, sahibinin literalist eseri içinde bulduğu hakiki koşullarla ilgileniyordu. Morris bunun açık bir örneği idi. Eski sanatta 'eserden alınacak şey kesinlikle onun içindeyken', literalist sanat deneyimi bir durum içindeki bir nesne deneyimiydi- aslında tanımda, sahibini içeren bir deneyimdi. Bir şeyin algılanması bile o durumun bir parçası olarak algılanması demektir. Ona göre, kendi nesnelğini yenmeye ya da askıya almaya değil, tersine tam olarak nesnelğini keşfedip yansıtmaya heveslenen bir sanattır Minimalizm ki gerçekten de öyleydi.¹⁷⁸

Fried'a göre sanat tiyatro durumuna yaklaştıkça yozlaşmaktaydı. Sanatların başarısı, hatta hayatta kalması, gitgide artan bir şekilde tiyatroyu yenme yeteneklerinin artmasına bağlı hale gelmişti. Teatrallik modernist duyarlıkla savaş halindeydi. Minimalistlerin zamana ve deneyimin süresine duydukları ilgiyi de bu teatrallığe bağlamaktaydı.

Bunun ötesinde Fried daha da ileri gidip Minimal sanatın kuramında ve özünde bir tür örtük ya da saklı doğalcılığın, insanbiçimciliğın (anthropomorphism) olduğunu öne sürdü. Bu düşüncesini şöyle ifade ediyordu: "... literalist simetri eğilimi ve genel olarak bir şeyin basitçe değerinin ardından gelmesi türünde bir düzen eğilimi, Judd'ın sanar görüldüğü gibi, nereden çıkarıyorsa, yeni felsefi ve bilimsel ilkelerde değil, doğadadır."¹⁷⁹

Modernist sanat ideal bir mekanda var olduğu gibi, deneyimi de idealdir: izleyici eseri görür ve Kant'ın Yargı Yetisinin Eleştirisi'ndeki (Kritik der Urteilskraft) izleyicisi gibi, 'sonsuz dek ikna olmuş'tur. Fried bununla ilgili olarak gündelik hayatın sıradan karşılaşmalarından uzak yüce bir farkındalık –saf bir

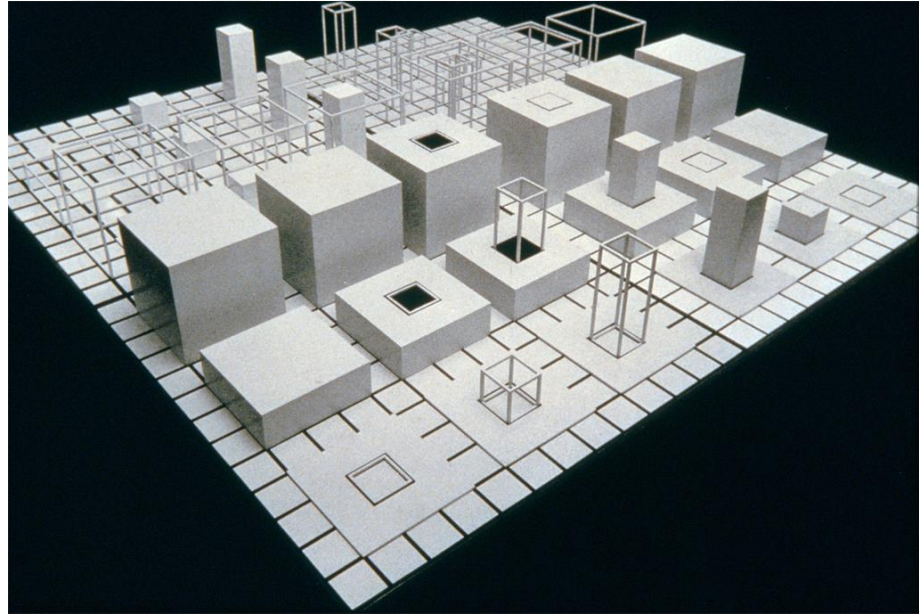
¹⁷⁷ A.g.e., 33.

¹⁷⁸ Bkz. (1), HARRISON, WOOD, 881-892.

¹⁷⁹ A.g.e., 881-892.

'mevcudiyet'- anını tarif eder. Ona göre Minimal sanatla ilgili sorun, izleyiciyi gerçek zamana ve mekana taşıyarak, bu saf farkındalığı tahrip etmesidir. ¹⁸⁰

Bu bağlamda Ludwig Wittgenstein'in geç dönem yazılarına değinen Rosalind Krauss, asla niyetlerimizin efendisi olmadığımızı, çünkü düşüncelerimizi yalnızca toplumsal olarak belirlenmiş temsil sistemleri içerisinde formüle edebileceğimizi ileri sürer. Minimalizm ve Minimalizm'in etkilediği pratikler, modernizmin saf mevcudiyetini tahrip ederek, benliği kamusal dilin ve deneyimin alanında konumlandırır. Judd ve Andre'nin seri sanatı, rasyonel, öznel bir zihin tarafından değil, verili matematiksel formüller tarafından üretilmiştir. Benzer şekilde, Morris'in çalışmalarında algı, özel ve bağımsız bir şey değil, dış dünyaya verilen bir tepkidir. Sonraki yıllarda, Annette Michelson ve Rosalind Krauss tarafından özel değil kamusal, bütünlüklü değil parçalı olarak tanımlanan bu yeni benlik kavramı, tıpkı Minimalizm için de olduğu gibi Postmodern olarak nitelendirilecektir. ¹⁸¹



Resim 33. Sol LeWitt, Serial Project #1 (ABCD), 1966.

¹⁸⁰ Bkz. (38), MEYER, 33.

¹⁸¹ A.g.e., 37.

Minimalizm'in geç yıllarındaki önemli gelişmelerden biri Sol LeWitt'in 'Serial Project I' çalışmasıdır. Bu çalışmada, Minimalizm'in sanatçının elinden uzaklaşması yeni bir uç noktaya ulaşmıştı. Yalnızca planlama işin uygulanmasından önce gerçekleştirilmekle kalmadı, uygulamanın kendisi de adeta gereksiz hale geldi: tek başına fikir sanat eseri idi. Diğer Minimalistler sanatlarının kavramsal temellerini bastırırken, LeWitt kavrama odaklandı ve Judd tarafından değer verilen bitmiş nesneyi, onu üreten fikre ikincil kıldı. Bu yönüyle 'Serial Project I' işi Minimalizm ile ardından gelen Kavramsal Sanat arasındaki geçişlerden birini oluşturur. ¹⁸²

Robert Pincus-Witten, kavramsal sanatı ve süreç sanatını kapsayan ve Minimalizm'in bitişini takip eden bu genişleyen faaliyet alanını tanımlamak için 'post-Minimalizm' terimini buldu. Minimalizm'in fabrika üretimini ve tekrarlanan modüler formları kullanması, Pincus-Witten'in öne sürdüğü gibi, Bochner, LeWitt ve Graham'ın seri Konseptüalizm'ine yol açtı. Ancak Minimal nesne, Eva Hesse, Barry LeVa, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson ve Keith Sonnier tarafından geliştirilen maddi süreç sanatı için de bir sıçrama tahtasıydı. ¹⁸³

1960'ların sonlarında 'Yüksek Minimalizm' dönemi sona erip diğer eğilimler - post-Minimal heykel, Kavramsal sanat, arazi sanatı ve mekana özgü yerleştirmeler - ön plana çıkarken Minimal sanatçılar yeni gelişmelere farklı şekillerde tepki vermişler hatta bazı durumlarda onlardan sorumlu olmuşlardır. LeWitt, Kavramsalcılığın; Andre ve Morris ise post-Minimalizm'in ön saflarında yer almışlardı. ¹⁸⁴

¹⁸² A.g.e., 31.

¹⁸³ A.g.e., 34.

¹⁸⁴ A.g.e., 35.

5. BAŞKA BİR SOYUTLAMA

Modern soyut resmin standart öyküsü kahramanca bir ölümü anlatır ve onun sadece belirli bir algılanma biçimine dayanır, tıpkı Mallarme'ye musallat olan boş sayfa gibi boş bir tuvale. Soyut, figüratif olmayandır, öyküsel olmayandır, yanılısamacı olmayandır, edebi olmayandır vesaire, ta ki 'sanat'ın (veya 'resim'in) 'Tanrı'nın yerini aldığı kutsallaştıran bir negatif teolojiye ulaştığı noktaya kadar.

Bu negatif yola yönelişten, genellikle dinin gerilemesi veya fotoğrafın yükselişi gibi şeylerin sorumlu olduğu söylenir, bu da bizi çeşitli yollardan monokromun uç noktasına, yani Malevich'e, Ad Reinhardt'a, Stella'nın Siyah Resimler'ine vs. götürür. Böylesi monokrom bir boşluktan sonra, her şey adeta bir parodi, alıntı, 'ironi', eklektizm başka bir deyişle 'post-modernizm' olacaktır.

Tüm bu tanıdık dramada soyutlama boş veya düz tuvale ulaşmak için tüm imge, figür, hikaye ve 'içerik'ten sıyrılmak anlamına geliyordu. Bilindik pek çok indirgemeci, kapatıcı fikrin temeli budur: yanılısamanın çıkarıldığı mekan olarak soyutlama, 'içerik' olmadan saf 'form', herhangi bir 'dekorasyona' veya 'teatral'liğe karşı saf kendinden referanslı 'gerçekçilik' veya Duchamp'ın deyişiyle 'çırılçırılak soyulmuş bir gelin'. Sonu daha en baştan belli bir oyundu bu, Modernizm'in veya Formalizm'in saflığı bir tür ölüm manasına gelen bakiresiydi. Clement Greenberg'in geç döneminde 'modernizm' olarak adlandırdığı şey belki de bu kavramın en etkili çeşididir - Greenberg'in Hans Hofmann'dan uyarladığı, kübizmle ve klasik yanılısamacı mekanın düzleştirilmesi ile ilgili hikayeye bağlı, kitsch dünyasından ve vücudun diğer organları ile bütün etkileşimlerinden 'soyutlanmış' gözün kendisinin saf, 'biçimsel' ve bu sayede 'soyut' hale geleceği bir tür optik püritenliğe doğru dehşet içinde bir kaçış.¹⁸⁵

1960'daki bir seminerde Lacan, süblimasyonu kayıp Şey'in boşluğunu bir nesnede yeniden yaratma girişimi olarak tanımladı, tıpkı Tanrı'nın dünyayı

¹⁸⁵ John RAJCHMAN, *Another View of Abstraction*, 16-17.

hiçlikten yaratması gibi, ex nihilo. Sanat eseri olarak adlandırdığımız garip şeylerin, kaygı, melankoli, mani veya matem duygularıyla çevrili bir boşluğu içermesinin nedeni buydu. Deleuze'ün soyutlamanın 'mekanı'na dair görüşü ise bu büyük 'yok'a - figür, imge ve hikaye yokluğuna dayanmaz. Ona göre soyutlama, eksiklik ve inkardan ziyade 'dışarı'nın ifadesi ile ilgilidir.¹⁸⁶

Foucault ise benzer bir düşünceyle 'modernizmin' araca (medyuma) içselleştirici bir dönüşe değil, aksine aracın kendisinden dışarıya doğru açılmasına, 'kendisinin yanında' bir noktaya varmasına dayandığını savundu. Ve modern işlerdeki dışsallaştırıcı bu 'çılgınlığın' – 'dışa' açılan bu yapıt yoksunluğunun – bütünlüklü bir görme biçimini mümkün kılan belli bir körlüğü gerektirdiğini düşünüyordu. 'Modernlik', kapalı bir özerkliği ifşa etmek için içe kapanan temsil araçlarının melankolik bir arınmasından ibaret değildi; bilakis, başka yeni 'dışarı' olasılıklarını duyuran ve böylece araçlarda belirli bir 'heteronomi' yi ortaya çıkaran zamansız güçlerle ilgiliydi. Deleuze'e göre modernliğin temel sorunu, bu gibi 'öteki' veya 'dış' kuvvetlerin nasıl düşünüleceği, nasıl yazılacağı, nasıl resmedileceğidir. Böylece, Beckett'in bitkinliğinde, Joyce'un 'kaosmos'unda ve Kafka'nın 'minör'lüğünde, kendi kendini arıtan soyutlamadan bütünüyle farklı türde bir soyutlama tanımladı – sanat formlarını kendileri dışına ve yanına iten, onların kendi dillerini, sanki başka şeylerin gücü tarafından ele geçirilmiş gibi, 've... ve... ve...' diye kekeleye başlatan 'soyut makineler'in türünde bir soyutlama. Bu kekeleyen soyut 've'yi ölümlü veya kahramanca kendini imha etmekle değil, 'ölü' anlarda başka yeni ilerleme yollarını görebilen tuhaf inorganik bir canlılıkla ilişkilendirdi. Ve bu tür bir canlılığın, bu tür bir soyutlamanın, hala muktedir olabileceğimiz, hala bizimle ve bizden önce de var olan bir şey olduğunu düşündü.¹⁸⁷

Ve böylece Deleuze sayfanın da tuvalin de aslında hiçbir zaman boş olmadığını söyler. Bu terimlerle düşünmek, resim yapmanın (veya yazmanın) ve resimdeki (veya yazıdaki) soyutlamanın ne olduğu konusunda yanlış bir fikre sahip olmaktır. Çünkü henüz fırça tuvale dokunmadan önce, atölyeyi ve ötesini çevreleyen klişelerden kurtulmaktan ibaret uzun bir hazırlık çalışmasının 'önceden'liği vardır;

¹⁸⁶ A.g.e., 17.

¹⁸⁷ A.g.e., 17-18.

bu yüzden her zaman çok fazla 'bilinen'le, çok fazla 'olasılık' ile örtülü bir şekilde yola çıkan tuvalden, tuhaf yeni 'sanallıkların' 'sonradan'lığı (apres-coup) (nachträglich) ihtimaline fırsat veren öngörülemez veya beklenmeyen tekil bir alan çıkarılması gerekir. Bu, resim eylemini her zaman 'histerik' yapan şeydir. Resim yapmak için, yüzeyi boş veya beyazdan ziyade 'yoğun', tüm diğer garip olasılıkların görünmeyen sanallığı ile dolu bir 'yoğunluk' olarak görmek gerekir - kişinin, yüzeyi yalnızca 'düz' değil de, 'karma' veya 'toplama' olarak 'dönüştürülebilir' ve 'deforme edilebilir' bir şekilde görmesi için yeterince körleşmesi gerekir. Ancak o zaman soyutlamayı, figürün veya hikayenin ortadan kaldırılması olarak değil, karışımların özgün toplama biçimleriyle başka alanların keşfedilmesi olarak görebilir. Klasik yanılsamacılıktan ve nihayetinde kompozisyonun figür/zemin ilkelerinden bile uzaklaşan muazzam bir 'Ve'. Böylece 'yüzeyin düzlüğü' de tıpkı tasvir gibi tuvalin diğer olasılıklarından yalnızca biri haline gelir. Aynı şekilde Deleuze, Francis Bacon'da bir çeşit düzleşen uzamsallık bulur: Figürlerin kendilerini çevreleyen mekanın içerisinde değil de yanında görünmesi için düzlüklerin kullanılması sayesinde tuhaf 'gerçekçi' biçimselliklerinin gücünün açığa çıkması sağlanmıştır.¹⁸⁸

Benzer şekilde Godard'ın filmlerini 'soyut' olarak görmesi, filmlerin tüm anlatıyı veya 'öykü'yü reddetmeleri ve saf filmsel öz referanslarına dönmelerinden değil; geçmişten, günümüzden, her yerden tekil unsurları almalarından ve onları bir tür 'soyut makinenin' garip, öyküsel olmayan sürekliliğinde tekrar düzenleyip, karıştırmalarındandır. Dolayısıyla motivasyon, anlatının kaldırılması veya 'yokluğu' değil, filmin hareketini ve zamanını devralan özgür, soyut bir 'Ve' aracılığıyla başka tuhaf bağlantıların 'dışarılığı'na erişme girişimidir.¹⁸⁹

Deleuze'ün bu düşüncesi resim teorisinde, Clement Greenberg'in soyutlamada özerkliği ve 'görsellik' kavramını yüceltme girişimi ile zıtlık oluşturabilir. Lessing'in sanatların klasik ayrımı fikrini izleyen Greenberg, aslında her bir sanat formundaki soyutlamanın (ki buna soyut resim önderlik etmekte ve yol göstermekteydi) her birinin kendi yerinde kalacağı ve duyu organlarından yalnızca birine hitap edeceği mutlak bir ayrılık gerçekleştireceğini savunmuştu. Böylece,

¹⁸⁸ A.g.e., 18.

¹⁸⁹ A.g.e., 19.

resmin 'gözü' nihayet tüm 'teatrallikten' kurtulacaktı ve sadece tamamen 'görsel' olan şeyi görecekti. Greenberg'in karşıtı, bütün sanatları ve duyuları bir bütün olarak bir araya getirmeye çalışan Wagner'ci Gesamtkunstwerk olabilir. Ancak, Deleuze'un ilgilendiği, net belirgin unsurları bütünsel ifade biçimlerinin karşısına koyan bu karşıtlık mantığıdır. Kendi mantığında, şeylerin tekil ve bütünselleştirilmemiş kalırken, ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olmalarına izin verir ve bu sayede belirli araçların sözde sınırları arasında bir yerde kalan ve onları yeni bir biçimde karıştıran 'paradoksal' nesnelere onu rahatsız etmez; böylece Wagner'ci bütünlükten hareketle, başka, daha hafif Nietzsche'ci yollar tahayyül eder.¹⁹⁰

Resimsel espasın, belirli basit öğelerden oluşturulduğu veya başka bir ifadeyle, ekspresif bütünler veya figür/zemin formları (Gestalten) tarafından bir arada tutulduğu düşünülebilir. Ancak Deleuze'un mantığı, bunların öncesinde ya da içerisinde varlığını sürdüren başka bir 'karmaşıklık' olasılığını öngörüyor - resimsel espasın kompozisyon itibarıyla 'temelsiz' (effonde) ve 'ayrışmış' hale gelerek, belirsizliklerin, ara yerlerin ya da 'sızıntılar'ın (fuites) kuvvetine olanak sağladığını düşünüyor.¹⁹¹

Greenberg'in resim tarihinde şövalenin terk edilmesinin önemine işaret etmekte gayet haklı olduğunu, çünkü resimsel espasta 'görsel ufuktan' 'dokunsal zemine' 'dönülmesini' mümkün kıldığını söyler. Ancak şövaleden vazgeçmek, 'figüratif' veya 'yanılsamacı' doğa ilişkisini bir yana bırakmaktan daha fazlasıydı. Aynı zamanda sınırlandırmalardan (çerçeveler veya bordürlerden), derinlik mesafesinden ve simetri veya organik merkezleme varsayımlarından da ayrılmaktı, bu nedenle, Greenberg'in bu değişikliklerin saf bir 'görsellik' ile sonuçlandığını söylemesi çok garip. Zira söz konusu olan şey, kontürlü veya sınırlanmış figürden önceki bir şeyin keşfi idi - önden görüşün ufkundan 'önce' gelen ve sırf klasik optik perspektif espasının saflaştırılması veya düzleştirilmesi ile elde edilemeyecek bir 'ilk' şey. Örneğin Pollock'un keşfettiği şey, Deleuze'e göre, görselin 'yıkımı' idi -

¹⁹⁰ A.g.e., 20.

¹⁹¹ A.g.e., 20.

(Romantizm'deki gibi) bir içerik olarak yıkım (katastrof) değil, resimsel espasta bir kuvvet veya potansiyel bir esas olarak yıkım.¹⁹²

Buna göre kullanageldiğimiz anlamıyla soyutlamanın, Formalizm'in ve indirgemeci sanatın tümü, görselin potansiyel 'yıkımından' korkarak; renk, form ve biçim organizasyonunun temel diline doğru bir tür manevi kaçıştan başka bir şey değildi.¹⁹³

Deleuze'deki anlamıyla soyutlama ise resmin soyut olarak başladığı ve zaten 'tarih öncesi' zamanlarda da öyle olduğu düşüncesine dayanıyordu. Deleuze ve Guattari, Leroi Gourhan'ın ileri sürdüğü argümana 'sanatın başlangıçtan beri soyut olduğu ve kökeninde başka türlü olamayacağı' iddiasına dikkat çeker. Dolayısıyla klasik Avrupa yanılısamacılığı, doğasında soyut olan bir sanattaki geç bir gelişmedir yalnızca. Tüm bu nedenlerden dolayı, Deleuze ve Guattari, yanılısamacı espasın sökülmesinin bir sonucu olmaktan ziyade, soyutlamanın, ondan önceki bir şey olduğunu söyler – ilk olan bir şey. Leroi Gourhan'ın açıkladığı gibi, tarihsel olarak ilktir, 'motivasyon'da ilk, çünkü tüm resimler bir figüratif öncesi veya form öncesi 'körlük' evresinden geçerler; mantıksal olarak da ilktir, çünkü kontur ve formların mesafeli, merkezi klasik gösterilme biçimi, merkezsiz, kontursuz, sınırsız, biçimsiz bir espasın resmedilmesindeki daha büyük bir potansiyelin kısıtlı bir halidir sadece.¹⁹⁴

Böyle bakıldığında 'araçlar' (ve araçlardaki soyutlamalar) arasındaki ilişki bir inkar değil, bağlantıdır – Değil'den ziyade Ve'dir.¹⁹⁵ Çünkü soyutlama tam da bu dünyayla ilgilidir: göstermeye teşebbüs olarak soyutlama - sanatta olduğu gibi düşüncede de, kavramda olduğu gibi algıda da - şeylerin, başka yeni şeylerin, başka yeni karışımların arasındaki çoklu, tuhaf, öngörülemeyen potansiyeldir.¹⁹⁶

Veya Gerhard Richter'in Benjamin Buchloh'a verdiği çok bilinen bir röportajdaki sözleriyle, amaç, 'en farklı ve en çelişkili unsurları mümkün olduğu

¹⁹² A.g.e., 20.

¹⁹³ A.g.e., 21.

¹⁹⁴ A.g.e., 21.

¹⁹⁵ A.g.e., 22.

¹⁹⁶ A.g.e., 23.

kadar özgürce, canlı ve uygulanabilir bir şekilde bir araya getirmektir. Cennet değil.¹⁹⁷

Bu yönüyle soyutlama sık sık yerleştirildiği metafizik ve aşkın alemin ötesinde bir anlayıştır. Soyutlama, Descartes'ın bilginin olmasını umduğu gibi saf ve basit olmaktan da uzaktır. Aslında, soyutlama bulanıktır: gerçekte uğraşamayacağı şeylerle uğraşır. Kapalı değil gitgide açık bir sistemin özelliklerini üstlenmeye başlar, karmaşıklıktan doğan bir sistemin. Bu asla kapalı bir sistem değildir, aksine ilerideki olanakların müjdecisi olmayı sürdürür.¹⁹⁸



¹⁹⁷ A.g.e., 24.

¹⁹⁸ John LECHTE, **Thinking the Reality of Abstraction**, 34.



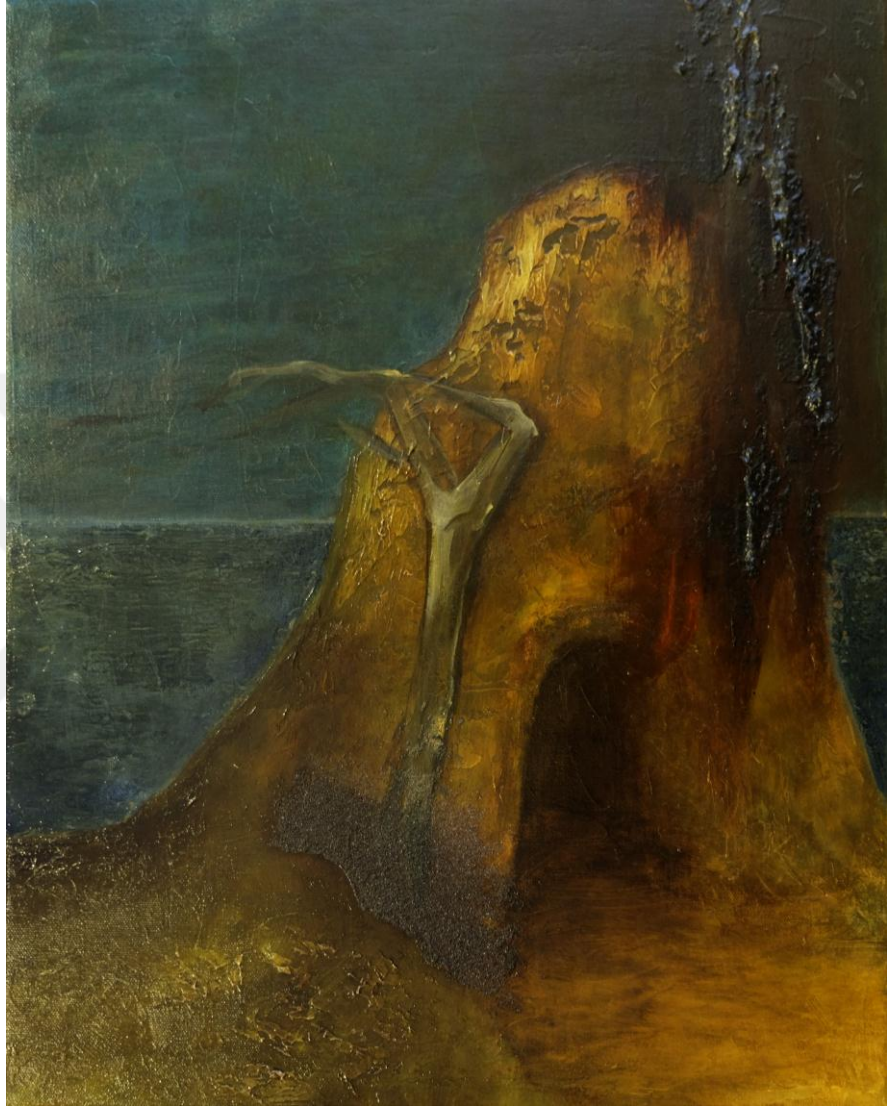
Resim 34. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2003, bez üzerine akrilik, 168x105cm.



Resim 35. Erhan Özışıklı, Yılanlı Oda, 2005, tuval üzerine yağlıboya, 105x88cm.



Resim 36. Erhan Özışıklı, *Gemide Çocuklar, Bebek*, 2012, tuval üzerine karışık teknik, 180x160 cm.



Resim 37. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2015, tuval üzerine karışık teknik, 45x35cm.



Resim 38. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2016, tuval üzerine akrilik, 50x40cm.



Resim 39. Erhan Özışıklı, İsimsiz, 2019, tuval üzerine karışık teknik, 100x88 cm



Resim 40. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görünüm.



Resim 41. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görünüm.



Resim 42. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görünüm.



Resim 43. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görünüm.



Resim 44. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görünüm.



Resim 45. Erhan Özışıklı, sanatta yeterlik savunma sergisinden görünüm.

6. SONUÇ

20. yüzyıl Batı görsel sanatlarındaki minimalist (indirgemeci) yaklaşım Minimalizm'den daha önce resim alanındaki soyutlama ile başlamış, resimsel ve geometrik soyutlama olarak ayırabileceğimiz iki koldan ilerlemiştir. İlk modernist soyutlama teorilerine saflık düşüncesi damga vurmuş, sanatçılar biçim ve içerik ayrımı yaparak yapıtı içerikten yoksun saf bir biçim haline getirmeye çalışmışlardır.

Amerikan soyut sanatçıları ise daha çok temel insani duyguları ifade etmeye çalışırken yapıtı araçsallaştırmış ve yüce, trajedi, mutlak gibi kavramları kullanarak bir tür aşkınlık sağlamak istemişlerdir. Ardından gelen Minimalizm dönemi simetrinin yanısıra homojenliğe de değer vererek fabrika üretimini sanata dahil etmiştir. Ayrıca yapıtı aşkın bir halden çıkarıp gerçek zamana ve mekana taşıyarak benliği kamusal dilin ve deneyimin alanında konumlandırmıştır.

Soyutlamanın 20. yüzyıl başından beri sanatçılar tarafından saflaşma ile birlikte düşünüldüğü ve yapıtı kapalılaştırıp sınırlarını kalınlaştıran, gündelik hayattan ve dolayısıyla doğadan koparan bir etken olarak görüldüğü yerde Deleuze için soyutlama bu dünyaya ait özgün bir biraraya getirme durumudur. Buna göre sanat doğası itibariyle zaten soyuttur ve sanatçılar tarafından kurulmaya çalışılan herhangi bir sistem kapalılıkla, saflıkla, homojenlikle, indirgemecilikle veya biçim-içerik ayrımlarıyla değil ancak 'dışarılık'a kapı aralayan bir heteronomi ile mümkün olabilir.

7. KAYNAKLAR

ALLOWAY, Lawrence (1975), **Topics in American Art Since 1945**, W. W. Norton, New York.

BRESLIN, James E. B. (1993), **Mark Rothko-a Biography**, University of Chicago Press, Chicago.

CHAVE, Anna C. (2001), **Mark Rothko- Subjects in Abstraction**, Yale University Press, New Haven and London.

ERGUR, Ali (2002), **Portedeki Hayalet**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

FER, Briony (1997), **On Abstract Art**, Yale University Press, London.

Ed. HARRISON, C. - WOOD, P. (2011), **Sanat ve Kuram 1900-2000**, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.

HASKELL, Barbara (1984), **Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964**, W. W. Norton, New York.

LECHTE, John (1995), "Thinking the Reality of Abstraction", **Journal of Philosophy and the Visual Arts**, 5: 25-35.

MEYER, James (2000), **Minimalism**, Phaidon Press, London.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2003), **Phenomenology of Perception**, Çev. Colin Smith, Routledge, London and New York.

O'DOHERTY, Brian (1967), **Object and Idea: An Art Critic's Journal, 1961-1967**, Simon and Schuster, New York.

RAJCHMAN, John (1995), "Another View of Abstraction", **Journal of Philosophy and the Visual Arts**, 5: 16-24.

RICKEY, George (1995), **Constructivism-Origins and Evolution**, George Braziller, New York.

RODMAN, Selden (1961), **Conversations with Artists**, Capricorn Books, New York.

Ed. ROSE, Barbara (1991), **Art as Art-The Selected Writings of Ad Reinhardt**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

ROTHKO, Mark (2004), **The Artist's Reality-Philosophies of Art**, Ed. Christopher Rothko, Yale University Press, New Haven and London.

ROTHKO, Mark (2006), **Writings on Art**, Ed. Miguel Lopez-Remiro, Yale University Press, New Haven and London.

STRICKLAND, Edward (2000), **Minimalism: Origins**, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

WEISS, Jeffrey (1998), **Mark Rothko**, Yale University Press, New Haven and London.

ZWEITE, Armin (1999), **Barnett Newman-Paintings, Sculptures, Works on Paper**, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit.

8. ÖZGEÇMİŞ

ERHAN ÖZİŞİKLİ

d.1980, İstanbul
Boztepe Sok. Akat Apt. 7/16 Kadıköy - İstanbul
+90 532 763 96 48
e-mail: erhanozisikli@gmail.com

Eğitim

- 2008-2019 PhD, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim
Eser Metni: Kapalı Yapıt Olarak Resim. 20. Yüzyılda Görsel Sanatlardaki Minimalist Yaklaşımına Eleştirel Bir Bakış
Danışman: Prof. Gülçin Özdemir
- 2005-2008 M.A., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim
- 1999-2005 B.A., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim
- 1991-1999 İstanbul Erkek Lisesi

Kişisel Sergiler

- 2016 Aydın Gallery, İstanbul
- 2013 Feast, The Empire Project, İstanbul
- 2007 E.A.D. (Evening After Dinner), x-ist, İstanbul

2006 Intersection II, x-ist, Istanbul

Seçilmiş Karma Sergiler

2019 Atış Serbest V, Tophane-i Amire KSM, Istanbul

2018 Atış Serbest IV, Tophane-i Amire KSM, Istanbul

2017 Did You Know, Boris Georgiev Gallery, Varna

Curator: Valeri Chakalov

2017 SIAB, UKIM Faculty of Fine Arts, Skopje

2017 Atış Serbest III, Tophane-i Amire KSM, Istanbul

2016 Vector Quantities, rh+ art project, Istanbul

Curator: Medine Irak

2016 Counting the Days, Bashibazouk vol.III, The Empire Project, Istanbul

Curator: Kerimcan Güteryüz

2015 Contemporary Istanbul International Art Fair, The Empire Project, Istanbul

2015 Grace of Another World, artsümer, Istanbul

Curator: Nihan Çetinkaya

2013 Contemporary Istanbul International Art Fair, The Empire Project, Istanbul

2012 Contemporary Istanbul International Art Fair, The Empire Project, Istanbul

2011 Exhibition of a Century, Ziraat Bank Collection, cermodern, Ankara

Curator: Kıymet Giray

2009 St-Art Contemporary Art Fair, x-ist, Strasbourg

2008 Made in Turkey, Kunstblock, Frankfurt am Main

Curator: Heike Stockhaus

2008	Contemporary Istanbul International Art Fair, x-ist, Istanbul
2007	Contemporary Istanbul International Art Fair, x-ist, Istanbul
2006	Contemporary Istanbul International Art Fair, x-ist, Istanbul
2005	Young Expansion, Pera Museum, Istanbul
2005	Next Art Gallery, Arezzo, Italy

Öğretim Denevimi

2012-	Research and Teaching Assistant in Mimar Sinan Fine Arts University - Istanbul
2009- 2011	Research Assistant and Lecturer in Okan University – Istanbul Courses Thought: Drawing, Foundation

Seçilmiş Kataloglar

2010	Unleashed - Contemporary Art from Turkey, Hossein Amirsadeghi (Ed.). Thames & Hudson, London, 2010. ISBN 978-0-500-97702-6
2008	Made in Turkey: Positionen türkischer Künstler 1978-2008, Heike Stockhaus (Ed.). Ernst Barlach Ges., Hamburg, 2008. ISBN 3-930100-24-X